This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

1. Composition (Literary)

2. Poetry - History and criticism.

1. Composition (Literary)

2. Poetry - History and criticism.

141

ARTE DE HABLAR

EN PROSA Y VERSO,

POR

D. JOSEF GOMEZ HERMOSILLA,
SECRETARIO DE LA INSPECCION GENERAL
DE INSTRUCCION PUBLICA.

TOMO I.°

MADRID EN LA IMPRENTA REAL
AÑO DE 1826.

Estando mandado por Real órden de 19 de Diciembre de 1825 que esta obra sea la que se estudie en las clases de Humanidades, y que la edicion se hiciese en la Real Imprenta; solo se reconocerán por ejemplares auténticos los que esten impresos en ella. Para que se pueda conocerlos y distinguirlos de los que acaso se imprimirán fuera de España, llevarán todos la siguiente rúbrica

Á LA REINA

NUESTRA SEÑORA.

SEÑORA:

Una obra destinada á promover en España el estudio de las Humanidades, á establecer sólidamente los principios

de buen gusto en materias literarias, á combatir las erradas opiniones que le han estragado, á recordar y sostener las sanas doctrinas, á vindicar la memoria de nuestros clásicos injustamente desacreditados por la ignorancia presuntuosa de ciertos aristarcos noveles, y á restituir su antiguo esplendor á la hermosa lengua de Garcilaso y de Cervantes: ¿á quién podrá dedicarse con mas justo título que á la Augusta SOBERANA, *que no solo se ha declarado la protectora de las letras y de los que las cultivan, sino que, estudiando con infatigable aplicacion la lengua de su nueva patria, y haciendo de sus buenos escritores antiguos y modernos el aprecio que se merecen, no se desdeña de adornar la Real Diadema con las flores del Parnaso? Dígnese pues V. M. de permitir que bajo sus auspi-*

cios vea la luz pública esta obrita; la cual, si no ha salido de mis manos tan perfecta como yo queria, ha sido dictada por el laudable deseo de contribuir á la reforma de nuestros estudios en el importante ramo de la literatura.

SEÑORA:

A L. R. P. de V. M.

Su humilde vasallo

Josef Gomez Hermosilla.

Se suplica á los lectores que antes de pasar adelante, se tomen la molestia de corregir las siguientes

ERRATAS.

TOMO 1.°

Página	*Línea*	*Dice*	*Léase.*
52.....	20.....	pasages.....	paysages.
58.....	26.....	aquellos.....	aquellas.
65.....	2.....	*sommi*.....	*somnii*
117.....	12.....	Esto es de lo que se llama abusar la.....	Esto es lo que se llama abusar de la.....
131.....	15.....	*dixerint*.....	*dixerim.*
158.....	15.....	*vocem*.....	*voce*
163.....	penúlt...	silbado.....	silbido.
164.....	18.....	remedio.....	remedo.
167.....	6.....	*Clevasmo*....	*Cleuasmo.*
194.....	última....	muda.....	unida.
281.....	última....	di-	lla-
282.....	1.....	ma.....	ma.
296.....	25.....	anuncia.....	enuncia.
364.....	28.....	*espoliare*.....	*spoliare.*
391.....	última....	sentidos.....	sentido.

TOMO 2.°

112.....	primera..	En la 4.ª El	En la 4.ª el.
172.....	13.....	llamándonos.	llevándonos.
268.....	21.....	Efigenia.....	Ifigenia.

ADVERTENCIAS.

1ª Mi ánimo, al escribir esta obra, no ha sido añadir á tantas como existen una Retórica y una Poética mas, repitiendo bien ó mal lo que otros han dicho y hacinando sin discernimiento fruslerías escolásticas que nada enseñan. Mi objeto ha sido entresacar de los innumerables volúmenes que se han escrito sobre la materia desde Aristóteles acá las pocas observaciones que merecen el nombre de reglas, presentarlas con cierta novedad, hacerlas inteligibles á todos, y fundarlas en principios incontestables: en suma, componer una obra mas completa, metódica, clara y filosófica que las publicadas hasta el dia, la cual baste ella sola para guiar á los escritores en sus composiciones y á los lectores en el examen y juicio de las agenas. El público dirá si lo he conseguido.

2ª La he intitulado »Arte de hablar en prosa y verso," porque los otros títulos con que hasta ahora se han distinguido las de su clase no son exactos. *Retórica* y *Poética*, no pueden significar mas que tratados particulares sobre las composiciones oratorias y poéticas. *Principios de Litera-*

tura, es demasiado vago, porque la palabra literatura dice mucho mas que »exposicion de las »reglas para componer en cualquier género que »sea." *Bellas letras*, *buenas letras*, el uso los hace tolerables, pero en sí mismos son absurdos. ¿Hay acaso algunas letras *feas* ó *malas* de las cuales se distingan estas con los epítetos de *bellas* ó *buenas*? *Letras humanas*, puede convenir á todas las que no son divinas, es decir, á todas las ciencias y artes que tratan de objetos puramente humanos. *Arte de escribir*, título que dió Condillac al tratadito que compuso sobre la materia, no seria del todo impropio si no pareciese que limitaba el arte á las solas composiciones escritas, siendo así que muchas de las arengas públicas no se escriben. Ademas »arte de escribir" significa entre nosotros »coleccion de reglas para »escribir bien" en el sentido de formar bien los caracteres materiales que llamamos letras, no en el de hacer una buena composicion literaria.

3ª Las reglas relativas á la eleccion de las expresiones y á la coordinacion de las cláusulas estan contraidas á la lengua castellana, sin lo cual serian entre nosotros de muy poca utilidad; y todas las de la primera parte estan ilustradas con ejemplos ya latinos y castellanos, ya castellanos solamente, en cuya eleccion me he guiado por los

principios siguientes. Para muestras de bellezas he escogido indistintamente los que me han parecido oportunos; para hacer ver los defectos los he tomado de autores de primer orden: porque los adocenados, que nadie lee, no pueden influir en el buen ó mal gusto de la juventud estudiosa, al paso que las faltas cometidas por escritores de mérito suelen ser imitadas por los principiantes. Por esta razon he criticado alguna vez entre los nuestros á Cervantes, Garcilaso, Herrera, Leon y Rioja. Y aunque Lope de Vega y Bernardo de Valbuena no pueden ser colocados en la misma línea, los he censurado con frecuencia por razones particulares. Lope es la prueba mas irrefragable de que el hombre de mayor talento, aunque sea tambien muy sabio y erudito, no hará jamas una composicion literaria perfecta, si ignora ó quebranta voluntariamente las reglas. Lope, si las hubiera sabido como deben saberse (lo que yo no creo por mas que él diga que al escribir las encerraba con cien llaves) y las hubiera observado fielmente, seria el primer Poeta del mundo. Dotado de una imaginacion viva, fecunda y pintoresca; versado en las ciencias, lleno de varia lectura, sabiendo quizá de memoria los clásicos latinos; conociendo, aunque por versiones, los griegos; aprovechándose de los italianos,

manejando con maestría la hermosa lengua castellana; haciendo sin esfuerzo fluidos, dulces y sonoros versos; y habiéndose ejercitado con igual facilidad en todos los géneros de poesía ¿quién podria serle comparado, aun entre los antiguos, si todas sus producciones estuviesen marcadas con el sello del buen gusto; es decir, si en todas hubiese observado las reglas del arte? Sin embargo, ya por ignorar estas, ya por haberlas despreciado; ninguna de sus composiciones salió acabada y perfecta: porque en ninguna se conformó con las leyes particulares del género á que respectivamente pertenecen, y en todas quebrantó mas de una vez las generales. Valbuena no puede ser ni aun comparado con Lope; pero como ha habido tiempo en que á porfia se le han prodigado los elogios y se le ha querido dar una reputacion que está muy lejos de merecer, y como los principiantes pudieran confundir lo poco que hay de bueno en sus escritos con lo mucho que hay de malo; me ha parecido conveniente presentar algunos de los innumerables defectos de estilo que á cada paso se encuentran en sus obras, señaladamente en »El Bernardo", que fue la que trabajó con mas cuidado. En cuanto á los escritores modernos, vivos ó muertos, me he abstenido de hacer comparecer á ninguno ni para bien ni

para mal; porque he querido que en todo este libro no haya cosa alguna que pueda atribuirse á personalidad ó espíritu de partido.

4.ª Las reglas particulares no van ilustradas con ejemplos, porque es imposible hacerlo á no escribir una docena de abultados volúmenes. ¿Cómo dar muestras de arengas públicas en que esten observados los principios de la oratoria, sino copiando enteras algunas oraciones políticas, forenses y sagradas? ¿Cómo presentar dechados de una historia bien escrita sin citar textualmente la Catilinaria ó la Jugurtina de Salustio, ó algunos libros de Tucídides ó de Livio? ¿Cómo ofrecer modelos de epopeyas, tragedias y comedias, sin transcribir al pie de la letra la Iliada ó la Eneida; el Edipo de Sofocles, ó la Atalía de Racine; la Andria de Terencio, ó el Misantropo de Moliere? En los otros géneros se pueden copiar uno ó mas ejemplos; pero en ellos es cabalmente donde son menos necesarios. Asi los he omitido, no pudiendo darlos en las demas clases. He dicho que en todas ellas, para presentar ejemplos que instruyan, es menester copiar composiciones enteras; porque algunos pasages sueltos de Ciceron, v. gr. ó de Virgilio, dan sí idea de un trozo bien escrito en su línea, pero no de la composicion total de donde está sacado. No hay nadie que no

haya aprendido de memoria algunos en los tratados de Retórica y Poética que estudió cuando niño; pero si despues no ha leido las obras á que pertenecen ¿qué idea tendrá ni de estas ni del género en que estan comprendidas? Cuando se han estudiado ya las reglas generales de toda composicion, y se han visto ejemplos en que esten ú observadas ó desatendidas: es necesario, al descender á las particulares, que el Maestro haga leer composiciones escogidas en cada género y clase, y enseñe á analizarlas y criticarlas; haciendo notar el artificio y plan de toda la obra, y cláusula por cláusula todas las bellezas y todos los defectos si los tuviere. Este ejercicio, unido al de traducir los clásicos antiguos y al de componer originalmente, es el que forma los buenos escritores; pero es claro que no puede hacerse en la obra elemental que contiene la teoría del arte. Está reservado á la viva voz de un Preceptor hábil, la cual solo puede suplirse en parte por la atenta lectura de un curso completo de crítica; pero por desgracia no le hay todavía en ninguna lengua.

5ª Mi intencion primera fue no traducir los ejemplos latinos, renunciando gustoso á que leyeran mi obra los que no supiesen latin. Sin embargo, considerando que aun los puros roman-

cistas pueden sacar de ella alguna utilidad, me he determinado al fin á añadir la traduccion, pidiendo desde ahora indulgencia en favor de las pocas mias que hay en verso.

6.ª En los ejemplos tomados de autores griegos, ejemplos que de intento no he multiplicado porque no he querido pedantear luciendo mi tal cual erudicion en esta parte, doy tambien la traduccion; pero no copio el original. La razon es clara. La lengua griega se cultiva tan poco entre nosotros, que la mayor parte de los lectores ni aun podrian leer el texto y mucho menos entenderle y compararle con la version.

7.ª He omitido varios tratados que se hallan en algunos autores modernos. 1.° Crítica de los principales escritores que se han ejercitado en cada clase de composicion: 2.° historia de estas mismas clases, como la Oratoria, la Dramática &c. esto es, una noticia de su orígen, progresos y estado actual: 3.° sistemas sobre la formacion mecánica de las lenguas: 4.° principios de gramática general, y aplicacion de ellos á uno ó mas idiomas particulares: 5.° disertaciones filosóficas sobre el gusto, lo sublime, lo bello, los placeres de la imaginacion &c. Las razones que he tenido son muy obvias, y á mi parecer convincentes. Una cosa es exponer las reglas que deben tenerse pre-

sentes para componer en prosa y verso; otra aplicarlas al examen crítico de los autores que mas se han distinguido en ambos géneros. Este es un ramo aparte; y tan vasto, que para ser tratado con la debida extension, pide un gran número de volúmenes. La crítica de los clásicos griegos y latinos ocupa los tres primeros tomos del curso de Literatura de La Harpe, y es muy diminuta. ¿Qué seria pues de una que fuese mas extensa, y á la cual siguiese luego la de los italianos, españoles, ingleses, franceses y alemanes? ¿De cuántos tomos constaria? Asi, las pocas generalidades que se hallan en Blair, Batteux, Domairon, Lemercier y otros nada enseñan, y solo sirven para hacer pedantes. Por la misma razon no deben entrar en obras de esta clase, ni la historia de cada especie de composicion, ni teorías sobre la formacion de las lenguas, ni principios de gramática general, ni observaciones particulares sobre tal ó tal lengua determinada. Cada uno de estos estudios pide mucho tiempo, si se ha de llegar á saber algo; y no puede mirarse como accesorio de otro ninguno. ¿Qué idea tendrá de todos estos puntos el que no haya leido sobre ellos mas de lo poco, poquísimo, que trae Blair? Finalmente, discusiones metafísicas sobre las sensaciones de sublimidad y belleza, sobre el placer que causa la buena imita-

cion aunque sea de cosas desagradables en sí mismas, y otras cuestiones de igual naturaleza, vienen bien en las obras filosóficas á que pertenecen, pero en tratados didácticos sobre el mejor modo de hablar en prosa y verso son completamente inútiles; porque de todas ellas nada se saca en limpio que sea aplicable á la práctica. Sin embargo, como en Literatura se emplean á cada paso las expresiones *buen gusto*, *mal gusto*, es necesario fijar su significacion, y explicar cuál es el gusto bueno y cuál el malo; y he lo he hecho en un apéndice. Tambien he discutido en otro la tan debatida cuestion sobre la necesidad ó no necesidad de saber y observar las reglas para ser buen escritor, porque la opinion negativa es como una objecion general contra mi obra y todas las de su clase, y era menester rebatirla.

8ª Habia pensado no emplear mas términos técnicos que los muy conocidos, y que han pasado ya en cierto modo á la lengua comun, como *antitesis*, *ironia*, *metáfora* &c.; pero habiendo reflexionado que los jóvenes encontrarán otros muchos en libros en que acaso no estarán bien definidos; he dado á conocer y explicado la mayor parte de los usados por los retóricos, para que se entiendan cuando se hallen en los autores.

9ª En cuanto al estilo de esta obra, el públi-

eo juzgará si es el que conviene á las de su clase: yo solo diré que, sin descuidar las otras cualidades generales, he atendido particularmente á la sencillez y claridad; porque estas deben ser las dominantes en las composiciones didácticas. Asi, he procurado que mi estilo, sin ser desaliñado ni demasiadamente humilde, se elevase muy poco sobre el tono familiar; y he usado con mucha economía de las expresiones figuradas. Sobre todo, he cuidado de no emplear cierto lenguage que se ha hecho como de moda en materias literarias, y consiste en el frecuente uso de metáforas tomadas de la pintura. Una que otra, rara, rarísima, y bién escógida, puede ser oportuna y expresiva; pero el empleo contínuo de los términos técnicos *color*, *colorido*, *tintas*, *medias-tintas*, *claro-oscuro*, *sombras*, *toques*, *frescura*, y qué sé yo cuantos otros, ¿cómo puede dejar de oscurecer la materia en vez de aclararla? ¿Qué idea pueden dar todos ellos de las buenas ó malas calidades de un escrito al que no entienda de pintura?

10. Ruego á mis lectores que no se apresuren á alabar ni á vituperar mi obra hasta haberla leido toda; que entonces olviden que está escrita en español, y se figuren haberla leido en frances, en italiano, en ingles ó en aleman; y que hecha esta suposición, no nieguen á un compatriota suyo la

indulgencia de que usarian con un extrangero. Tengan tambien presente que la materia de que trata está agotada, que en ella nada se puede ya inventar, y que todo lo que puede exigirse de un escritor es, que la presente con alguna novedad y con mas filosofía que sus predecesores. Esto, como ya dije, es lo que me he propuesto: y aunque no me lisonjeo de haberlo conseguido siempre, me atrevo á esperar que mi obra no será despreciada por los inteligentes imparciales.

11.ª Por lo mismo que en el asunto que he escogido está ya dicho todo ó casi todo, se deja conocer que el fondo de la doctrina estará tomado de otros escritores; lo cual no quiere decir que no haya en este libro alguna cosa mia que en vano se buscará en ningun otro. Y si no cito uno por uno todos los que he tenido presentes, es porque no copiando nunca literalmente sus expresiones, basta hacer aquí la declaracion de que he consultado un gran número que seria prolijo enumerar. Blair es el único que he citado con frecuencia, porque á veces he empleado sus mismas palabras; y porque, siendo su obra la mejor y mas filosófica de cuantas se han publicado hasta el dia, es la que principalmente he disfrutado. No obstante se verá que en toda la primera parte de la mia es casi nada lo que he tomado de la

suya, excepto en el libro IV; que aun en la segunda, que es donde le he seguido mas de cerca, he añadido algunos artículos y variado los restantes; y que en ambas me he separado de su opinion en varios puntos, he rectificado alguno que otro descuido suyo, y notado sus omisiones. Sobre todo he procurado que mi obra fuese mas elemental, y por decirlo asi, mas didáctica que sus *lecciones*, y mas acomodada al método de enseñanza adoptado entre nosotros.

12.ª Habiendo trabajado esta obra para contribuir por mi parte á los progresos del buen gusto, y no para empeñarme en contiendas literarias; me aprovecharé sí de las críticas que de ella se hagan, pero no responderé á ninguna. Si la obra es lo que yo he deseado que fuese, ella se defenderá á sí misma; si es mala, no la harian buena todas mis apologías.

ARTE DE HABLAR.

SU DEFINICION.

PLAN GENERAL DE ESTA OBRA.

Arte quiere decir »coleccion de reglas para »hacer una cosa bien", esto es, de modo que pueda servir para el uso á que la destinamos. Así, Arte de arquitectura, por ejemplo, es lo mismo que »coleccion de reglas para construir toda clase de edificios con solidez y elegancia, con aquel »grado de ornato que pida la naturaleza de cada »uno, y con aquella distribucion interior que le »convenga segun el uso á que ha de servir."

Reglas, en las artes, son »ciertas leyes que »prescriben al artista lo que debe hacer y lo que »está obligado á evitar para que sus obras tengan toda la perfeccion posible."

Estas leyes no han sido dictadas en esta ó en aquella época por la autoridad ó el capricho de tal ó cual individuo de la especie humana, en cuyo caso pudieran ser falsas y estar sujetas á variaciones arbitrarias. Son principios eternos y de eterna verdad, fundados en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes; y

de consiguiente son tan invariables como la naturaleza.

Estos principios, aunque eternos, no fueron ni pudieron ser conocidos en la infancia del linage humano y en los primeros períodos de la civilizacion de las naciones: porque el hombre no tenia entonces la instruccion necesaria para examinarlos y asegurarse de su certeza; pero lo fueron luego que cierta porcion de individuos, á los cuales interesaba su conocimiento, hubo adquirido suficiente ciencia para poder estudiarlos y comprenderlos. Y si todos los artistas no han trabajado siempre desde entonces con arreglo á ellos; ha sido, ó porque no todos saben aplicarlos, ó porque pasagéras y desgraciadas circunstancias hacen á veces que se desconozcan, se desatiendan, y aun se olviden por algun tiempo. Fácil me seria demostrar cuanto acabo de exponer en órden á la naturaleza, verdad, é invariabilidad de las que se llaman reglas en las artes; pero esto me empeñaria en largas discusiones agenas de este lugar. A su tiempo lo probaré hasta la evidencia.

Ahora, contrayendo esta doctrina al arte de hablar, se ve que este no es otra cosa que »una »coleccion ó serie de principios verdaderos, in»mutables, y fundados en la naturaleza misma »del hombre; los cuales nos enseñan lo que de»bemos hacer, y lo que nos es preciso evitar, para »hablar de la manera mas acomodada al fin que »nos proponemos."

Y como, en cualquiera ocasion y sobre cual-

quiera materia que un hombre habla con uno ó muchos de sus semejantes, siempre se propone necesariamente dos objetos distintos, aunque subordinados entre sí: 1.° comunicar sus pensamientos, para lo cual es menester que hable de modo que le entiendan aquel ó aquellos á quienes dirige la palabra: 2.° producir con su alocucion cierto efecto en el ánimo del que le oye; pues claro es que nadie comunica á otro sus pensamientos sino con algun motivo y proponiéndose algun fin: se deja conocer que el arte de la palabra, considerado en toda su extension, ha de abrazar dos sistemas de reglas, ó dos tratados diferentes entre sí, aunque el conocimiento de ambos sea necesario para hablar *completamente bien*. El primero (que supongo estudiado ya, y se llama Gramática) contiene las reglas que debemos observar para hablar de modo que nos entiendan, ó lo que es lo mismo, para hablar bien la lengua en que nos expliquemos: el segundo, que es del que vamos á tratar, abraza las que pueden dirigirnos para hablar de la manera mas acomodada al fin particular que nos proponemos en cada ocasion determinada, es decir, para que nuestras alocuciones produzcan, ó á lo menos sean capaces de producir, el efecto que deseamos: á cuyo sistema conviene exclusivamente, como queda dicho, el título de Arte de hablar. Pues aunque la Gramática se define comunmente »arte de hablar bien," esta definicion no es exacta. La Gramática bien entendida no es »arte

»de hablar"; sino »arte de hablar una lengua."

Las reglas que voy á exponer deben tenerse presentes hasta cierto punto, aun en la conversacion; y es innegable que en esta se explica mejor el que las sabe que el que las ignora, el que las observa que el que las quebranta. Sin embargo, como para el uso ordinario basta el hábito adquirido por la simple práctica, y seria reprensible afectacion poner en el trato familiar el mismo cuidado que en aquellas alocuciones que piden ser trabajadas con esmero; solo en estas es necesaria la rigurosa observancia de los preceptos del arte; y solo á ellas se aplicarán en esta obra.

De estas alocuciones que piden particular atencion, unas se hacen de viva voz, y otras por escrito; unas en prosa, y otras en verso: y se dividen, como se verá á su tiempo, en un gran número de clases; pero todas ellas se comprenden bajo la denominacion genérica de »composicio»nes literarias." Se les da este nombre, porque para ser perfectas exigen, cuando son de extension considerable, que su autor sea lo que llamamos un hombre de letras, es decir, un hombre que haya cultivado su talento natural con el estudio y la lectura.

Limitándonos pues á ellas, se deja conocer, sin que sea necesario probarlo, que entre las varias reglas á que deberán atender sus autores, unas serán comunes á todas, y otras peculiares de cada clase, y que deberán exponerse con separacion.

PARTE PRIMERA.

REGLAS COMUNES Á TODAS LAS COMPOSICIONES.

Una composicion literaria, hágase de viva voz ó por escrito y esté en prosa ó en verso, es siempre una série de pensamientos, presentados bajo ciertas formas, enunciados por medio de ciertas expresiones, y distribuidos en cierto número de cláusulas. De aquí se infiere que las reglas comunes á todas serán relativas: 1.° á los pensamientos, 2.° á las varias formas bajo las cuales pueden estos ser presentados, 3.° á las expresiones con que deben enunciarse, y 4.° á la coordinacion de las cláusulas en que esten distribuidos.

LIBRO PRIMERO.

De los pensamientos.

Cada una de las operaciones de nuestro entendimiento y de nuestra voluntad tiene su nombre particular entre los filósofos, pero en literatura todas se comprenden bajo la denominacion general de *pensamientos*; llamándose así »todo »lo que un hombre quiere comunicar cuando ha»bla ó escribe" ya sean las ideas que tiene de las cosas, ya los juicios que de ellas ha formado, ya

los varios afectos que estas ideas y estos juicios han excitado en su corazon.

Los antiguos sofistas, y los retóricos escolásticos sus sucesores, creyeron que se pueden dar reglas para hallar los pensamientos que deben entrar en una composicion, y dieron en efecto muchísimas; pero todas inútiles. Ni podia ser de otra manera: el talento, cierta instruccion general, y la particular que exija el género en que se escriba, suministrarán siempre á los autores pensamientos oportunos para llenar sus composiciones; pero sin aquellos tres requisitos todas las reglas de los retóricos no les darán materiales para componer una página. Esto es tan evidente, que detenerse á probarlo seria malgastar el tiempo. Así, las únicas reglas útiles que pueden darse acerca de los pensamientos, son relativas á la eleccion que todo autor debe hacer entre los varios que se le ocurran al tiempo de componer; y estas son precisamente las que no han dado los retóricos ni antiguos ni modernos, aun contando los mejores. Blair ni siquiera ha tocado este punto, tan capital en toda composicion: y aunque en algunas Retóricas, en varias obras de crítica, y en un tratadito del P. Bouhours se hallan esparcidas unas cuantas observaciones; nadie hasta ahora ha formado un sistema completo de reglas para la eleccion de los pensamientos. Sin embargo no es dificil fijarlas, observando que la naturaleza misma de las relaciones que establece entre los hombres el don precioso de la palabra, exige que

los pensamientos que se comuniquen unos á otros sean *verdaderos*, *claros*, *nuevos*, *naturales*, *sólidos*, *y acomodados al tono general y dominante* de la alocucion en que se quiera introducirlos. Y es de notar que las reglas que se deducen de este principio, sobre importantísimas, son, como se verá, claras, precisas, terminantes, y de fácil aplicacion.

CAPÍTULO PRIMERO.

De la verdad de los pensamientos.

Un pensamiento puede ser conforme á la naturaleza de las cosas, ó no serlo. Si lo es, se dice que es *verdadero*: si no lo es, se dice que es *falso*. La regla relativa á estas dos cualidades es »que »en toda composicion séria, los pensamientos sean »verdaderos, y que se desechen inexorablemente »los falsos por brillantes que parezcan." *Rien n'est beau que le vrai* „no hay belleza sin verdad" dice Boileau, y tiene mucha razon. Pero debe advertirse que la verdad exigida en los pensamientos no es siempre *absoluta*; en muchos casos bastará la *relativa*. Por verdad absoluta se entiende „la conformidad de los pensamientos con la na„turaleza de las cosas cuales existen en realidad, „ó han existido." La relativa es „su conformidad „con las cosas cuales deben ó debieron ser, ad„mitidas las suposiciones que es permitido hacer „en ciertos casos." La verdad absoluta es necesa-

ria en las obras que se dirigen principalmente á instruir: en las de entretenimiento, señaladamente en las poéticas, basta por lo comun la relativa. Así, por ejemplo, los pensamientos contenidos en los razonamientos que Virgilio pone en boca de Dido son relativamente verdaderos, porque son conformes á la situacion moral en que el Poeta la supone.

La regla que acabo de dar es de continuo uso: y con ella sola, si la tenemos siempre á la vista, evitaremos en nuestras composiciones muchas faltas en la parte de los pensamientos; pues casi todos los que deben ser desechados, quedarán excluidos con solo examinar su verdad. Por lo mismo pues que es tan importante, parecia que todo autor la tendria presente al tiempo de componer, y que así era excusado recomendársela; pero la experiencia acredita que, no solo los escritores vulgares sino tambien los de mediana nota, pecan frecuentemente contra ella, y que aun los mejores se descuidan alguna vez. Plinio el mayor pregunta „¿por qué en tiempo de nuestros abuelos la tierra era mas fértil y fecunda?" y responde „porque ellos mismos cultivaban sus campos; „y la tierra se complacia en ser arada con rejas „laureadas, y por hombres que habian obtenido „los honores del triunfo." *Gaudente terra vomere laureato, et triumphali aratore* (lib. 18. cap. 3). El primer pensamiento tiene la suficiente verdad: pues en efecto, que un propietario cultive él mismo sus campos puede hacerlos mas fértiles, por-

que los labrará con mas esmero; pero el segundo es evidentemente falso: porque la tierra ni se complace ni se enoja, ni á su fecundidad contribuye que el cultivador haya sido conducido en triunfo al Capitolio. Y aunque en composiciones oratorias y poéticas es permitido atribuir á las cosas inanimadas afectos de alegría, tristeza, ira, odio, amor &c.; no así en una obra de historia natural, en que se trata de explicar los fenómenos de la naturaleza con buenas razones físicas, no con flores de retórica. Ciceron tiene tambien alguno que otro pensamiento falso. Por ejemplo, ponderando en la oracion *pro Roscio Amerino* lo terrible de la pena á que eran condenados en Roma los parricidas, que era la de ser metidos vivos en un cuero, y bien cosido este por todas partes ser luego arrojados al Tiber; dice que los Romanos habian imaginado este suplicio „porque si exponian los reos á las fieras, estas se harian mas crueles con su contacto: y si los echaban desnudos al rio, y este los arrastraba en su „corriente hasta el mar; los cadáveres de tamaños „delincuentes contaminarían sus aguas." *Majores nostri*, dice, *noluerunt feris corpus objicere; ne bestiis quoque, quæ tantum scelus attigissent, immanioribus uteremur: non sic nudos in flumen dejicere, ne, quum delati essent in mare, ipsum polluerent; quo cætera, quæ violata sunt, expiari putantur.* Estas dos razones son falsas; porque las cualidades morales buenas ó malas del hombre que es devorado por una fiera, no hacen

á esta mas ni menos cruel, ni el agua del mar se hace impura porque caiga en ella desnudo el cadaver de un facineroso. Sin embargo, si hubieran sido estas las razones que los Romanos habian tenido presentes para escoger aquel género de castigo, el pensamiento de Ciceron no seria falso en rigor. Lo es, porque siendo otros los motivos de la ley, Ciceron dió por tales dos hechos que carecen de verdad. Era entonces jóven y abusaba de su ingenio, como él mismo lo reconoció y confesó en sus tratados retóricos, hablando del aplauso que obtuvo sin merecerlo este pasage de su oracion. Nuestro Cervantes se descuidó tambien en esta parte alguna vez. Contando Cardenio su historia (Quijote, parte 1., cap. 27.) dice: „y »en entrando por estas asperezas (las de Sierra Morena) del cansancio y de la hambre se cayó »mi mula muerta; ó lo que yo mas creo, *por des»echar tan inútil carga como en mi llevaba.*" Lo primero es lo cierto; lo segundo falso y falsísimo. La pobre mula no sabia si la carga que llevaba era inútil, ó no; ni se murió por echarla de sí, sino por falta de alimento. Y no se diga que Cardenio estaba loco, porque aquí se supone que habla en razon; ni que el Quijote es una obra jocosa, porque este pasage es serio. Lo que hay que decir es, que Cervantes pagó tambien tributo al mal gusto que iba ya introduciéndose cuando él escribió sus obras.

Por ser este punto tan importante, y porque hasta ahora no se han señalado con bastante pre-

cision los límites á que está ceñido el uso que puede hacerse de la verdad relativa; se hace necesario fijarlos multiplicando los ejemplos, para que se vea hasta qué punto algunos poetas han abusado de lo que se llama licencia poética. Creyeron sin duda que en su calidad de hijos de Apolo les era todo permitido; y si se les ocurria un pensamiento que á primera vista pareciese nuevo ó ingenioso, no se curaban de que fuese verdadero ó falso, y le adoptaban sin discernimiento. Para preservar pues á los jóvenes de que acaso los imiten en lo que tienen de malo, les prevendremos que la licencia de fingir concedida á los poetas no se extiende mas que á los hechos y sus circunstancias; cuidando sin embargo de que aquellos y estas, si no han existido, hayan podido existir, supuesta la religion ó la mitología que el poeta haya seguido en su poema. Mas inventados ya los hechos y las circunstancias, es menester que cuando el poeta habla ó hace que hablen sus personages, ni él ni ellos digan absurdos contrarios á la sana razon ó á las leyes de la naturaleza. Por ejemplo, Homero pudo inventar é inventó muchos sucesos que realmente no hubo en el sitio de Troya, y aun los que en el fondo son acaso verdaderos los exornó con circunstancias fingidas que los realzasen y engrandeciesen; pero no dice jamas ni hace decir á sus héroes sino lo que supuesto el hecho es rigurosamente verdadero. Virgilio hizo lo mismo en casi toda su Eneida, y solo se descuidó en aquel pasage del

libro 10, v. 395, en que hablando de un guerrero á quien habian cortado de un reves la mano derecha, dice que »la mano cortada andaba buscando, ó echaba de menos á su dueño, y que »sus dedos ya moribundos se rebullian todavía, »y meneaban y revolvian la espada que tenian »empuñada antes de recibir el golpe."

Te decisa suum, Laride, dextera quærit,
Semianimesque micant digiti, ferrumque retractant.

Esto es no solo falso sino imposible; y no hay licencia poética que autorice á decir que sucedió *naturalmente* lo que no puede suceder en buena física. Si el poeta supusiese que esta especie de milagro se verificó por la voluntad y disposicion de algun Dios, la cosa, aunque históricamente falsa, sería poéticamente verdadera; pero referir él cómo naturalmente verificado lo que naturalmente no puede verificarse, fué no tener presente *el incredulus odi* de su amigo Horacio; fué un descuido de aquellos que, como dice este mismo, *humana parum cavet natura.* Para que no se dude de que lo fué, nótese que Homero, de quien Virgilio imitó el pasage, se limitó á decir (Iliad. lib. v. v. 82.) que la mano cortada cayó en el suelo ensangrentada. Esto es saber contenerse dentro de los límites que señala la severa razon; esto es tener un gusto tan seguro y un tacto tan fino, que jamas se engaña, ni se equivoca, ni se desliza, ni se extravía: y este solo pasage bastará para demostrar, si otras mil pruebas no hubiese, que

Homero es el modelo de los modelos á que no llegó su admirable imitador.

Ahora, si Virgilio padeció por distraccion semejante descuido, no debemos extrañar que nuestro Lope, muy de propósito, á sabiendas, y creyendo que hacia una gran cosa, buscase y emplease pensamientos falsos de la misma clase que el de Virgilio. En efecto, en la Jerusalen, lib. II., hablando de una doncella que toma una lanza para defender su honestidad, dice:

Al moro que la trujo *dió* primero
albricias con la punta; de tal suerte,
que viendo á las espaldas el acero
dudosa estuvo para entrar la muerte;
mirando el pecho abierto al golpe fiero,
y el rojo humor que por la espalda vierte;
puesto que para entrar *se daba prisa*,
estuvo en las dos puertas indecisa.

Esto es falso de toda falsedad. La muerte, que es un ser abstracto, *ni ve*, *ni mira*, *ni está dudosa*, *ni se da prisa para entrar*, *ni está indecisa entre dos puertas.* Y aunque poéticamente podemos personificarla, y ponerla en accion como si fuese un ente real y vivo; aun entonces es necesario decir de ella cosas racionales, no disparates contrarios al sentido comun. Aun es peor la que se lee en el mismo Lope (lib. III.). Refiriendo como el apóstata D. Ramon murió en su lecho oprimido y ahogado por un tristísimo sueño, añade que ya moribundo

Ase del pabellon, tira, y no puede

con los abiertos brazos remediarse;
hablar quiere, no hay lengua, el peso excede;
ni él puede huir ni el peso aligerarse.
Pues como *tanta boca abierta* quede
la muerte quiere por la boca entrarse;
detiénela la vida, y al encuentro
aun no saben las dos cual está dentro.

Esto no merece que yo me detenga á criticarlo. Cualquiera con solo leerlo, conoce cuán falso es, cuán absurdo y cuán ridículo. Lo que sí debe observarse es que Lope, que copiaba é imitaba lo bueno y lo malo de los antiguos, tomó estos pensamientos de Lucano. Describiendo este en el lib. III. de su *Farsalia* un combate naval, y hablando de un Romano que fue herido al mismo tiempo por dos lanzas enemigas que le atravesaron el pecho, dice que »la sangre estuvo per»pleja, sin saber por cual de las dos heridas »saldria."

Et stetit incertus flueret quo vulnere sanguis.

y poco mas abajo dice de otro cuyo cuerpo fue tronzado por medio, que »la muerte se detuvo »largo rato en la parte en que estan el pulmon y »las entrañas; y despues de haber luchado mu»cho con esta parte, al fin con gran trabajo se »apoderó de los otros miembros."

At tumidus quo pulmo jacet, quo viscera fervent;
Hæserunt ibi fata diu; luctataque multum
Hac cum parte viri, vix omnia membra tulerunt.

No será inútil prevenir que estos pensamientos de Lucano aparecen aun mas falsos en la tra-

duccion de Jáuregui, el cual añadió algunos despropósitos que no hay en el original; como cuando dice del segundo combatiente, que luego que su cuerpo fue partido por medio

Toda su sangre entonces, desprendida
por toda vena, el piélago manchaba;
y la porcion buscando dividida
del cuerpo y del espíritu, saltaba.

Esto no está en el latin, en el cual se dice solamente que »el alma (es decir una sustancia sutilísima, pero corpórea, que es lo que los gentiles entendian por *anima*) la cual circulaba por »los diversos miembros, se halló interceptada »por el agua" que estaba ya interpuesta entre las dos porciones de cuerpo.

Discursusque animæ diversa in membra meantis
Interceptus aquis.

Ya se vé que esto, si no es absolutamente verdadero, no es á lo menos tan falso como el que »la sangre saltaba por el mar buscando la porcion »dividida del cuerpo y del espíritu."

El Taso, escritor por otra parte de finísimo gusto y para mí el tercero de los poetas épicos, tiene sin embargo algunos pensamientos falsos en su Jerusalen. Tal es este en el canto octavo, hablando de un guerrero, que aunque cubierto ya de mortales heridas siguió combatiendo todavía hasta el postrer aliento.

La vita no, ma la virtú sostenta
quel cadávere indómito é feróce.

La vida no, mas el valor sustenta
aquel feroz é indómito cadaver.

El P. Bouhours censuró este pensamiento como falso, ó mas bien como un vano juguete de palabras, que ó nada dicen, ó presentan un sentido absurdo y contradictorio. Muratori, á fuer de buen italiano, le defiende, y para ello recurre á su metafísica de las imágenes fantásticas; pero, por mas que diga el Sr. Muratori, la razon está por el crítico frances. Es necesario probarlo. Que un poeta al representarse en su enardecida imaginacion un héroe que lleno ya de heridas, ó, como el Taso dice, *cuyo cuerpo está hecho ya una sola llaga* (dudo que aun en italiano *piaga* y *ferita* sean sinónimos, y que puedan emplearse el uno por el otro) le llame *cadaver*, es una hipérbole muy natural y permitida; pero añadir que este cadaver es *indómito y feroz*, y que *ya no le sostiene la vida sino el valor*; es un *concetto* indigno de un hombre como el Taso. Si ya no le sostiene la vida, será porque está muerto, y si lo está, ya no es indómito ni feroz, ni es capaz de valor, ni puede sostenerse de pie, ni es nada mas que un *cadaver*. Y no hay fantasías ni imágenes fantásticas que puedan representar como vivo y peleando al que realmente está muerto.

Muchos otros ejemplos de pensamientos falsos pudiera traer, tomados de autores nuestros y agenos; pero basten los ya citados. De pensamientos verdaderos no es necesario presentar ningu-

no. En los buenos escritores lo son todos ó casi todos. En los dos poemas de Homero, es decir, en mas de treinta mil versos no hay un sólo pensamiento falso. En todo Demóstenes no he encontrado ninguno, y en Virgilio y Ciceron acaso no hay mas que los indicados.

Y ¿cómo, al tiempo de escribir, distinguiremos los pensamientos verdaderos de los falsos? ¿Cómo podremos asegurarnos de que aquel que se nos ocurre es ó no conforme á la naturaleza de las cosas? Para esto no hay reglas: el estudio de esta misma naturaleza en general, y el del hombre en particular, son los que en cada circunstancia determinada nos enseñarán á conocerlo.

Se ha prevenido en la regla general que la verdad absoluta ó relativa es una cualidad necesaria en los pensamientos cuando la composicion es séria: porque en las jocosas, al contrario, el chiste de una ocurrencia consiste á veces en su misma falsedad, cuando se ve que su invencion es hija del ingenio, no de la ignorancia. Por ejemplo, Quevedo, hablando de la bajada de Orfeo á los infiernos, dijo en tono jocoso:

Al infierno el Tracio Orfeo
su muger bajó á buscar,
que no pudo á peor lugar
llevarle su mal deseo.
Cantó; y al mayor tormento
puso suspension y espanto
mas que lo dulce del canto
la novedad del intento.

El triste Dios ofendido
de tan extraño rigor,
la pena que halló mayor
fue volverle á ser marido.
Y aunque su muger le dió
por pena de su pecado,
por premio de lo cantado
perderla facilitó.

Estos últimos pensamientos son conocidamente falsos; pero en una obra jocosa los hace tolerables el placer que nos causa vér las ingeniosas, aunque falsas, razones que da el poeta para explicar un suceso que contado seriamente no podia admitirlas.

CAPITULO II.

De la claridad de los pensamientos.

Los pensamientos pueden ser tales que aquellos á quienes se dirige la alocucion los entiendan fácilmente y á primera vista; en este caso se dice que son *claros.* Si de una ojeada, por decirlo asi, no es fácil entenderlos, sino que es menester detenerse algun tanto á meditar para descubrir la relacion y enlace de las ideas, se llaman *profundos.* Si aun con muy detenida meditacion fuese dificil encontrar el sentido de un pensamiento, será este verdaderamente *oscuro.* Si la oscuridad proviene de que en él se han mezclado ideas que se debian proponer separadas, se llama *confuso.* Si la confusion fuese tal que cueste mucho traba-

jo descomponerle para separar lo que malamente se habia confundido, será lo que se llama *embrollado*. Si la oscuridad, confusion ó embrollo llegase á tal punto que aun haciendo un prolijo examen no quedemos seguros de haber acertado con el sentido, de modo que parezca no que entendemos, sino que adivinamos el pensamiento; tiene este el mayor grado posible de oscuridad, y se llama *enigmático*. La regla en este punto es que »en las composiciones destinadas á la comun »lectura, los pensamientos sean tan claros como »permita la naturaleza del asunto: que en las que »se dirigen á personas de cierta instruccion no »se desechen los *profundos*, y que en todas se »omitan los *oscuros*; y con mas razon los *confu»sos*, los *embrollados* y los *enigmáticos*."

De pensamientos claros no hay necesidad de citar ejemplos, porque en los escritores de primer orden lo son todos. En Homero no hay ninguno que no lo sea. Hay si alguna expresion oscura para nosotros, porque siendo ya muerta la lengua griega no podemos saber á punto fijo el valor exacto de algunas voces; pero el fondo del pensamiento siempre se comprende á la primera ojeada.

De pensamientos profundos puede ser muestra aquel hermoso verso de Virgilio (lib. I. de la Eneida).

Et non ignara mali miseris succurrere disco.

Y como supe ya lo que son males,
amparar sé tambien al infelice.

Semejantes pensamientos suponen un profundo conocimiento del corazon humano; y asi hay muchos de esta clase en las obras de Tácito, el escritor mas profundo de todos los siglos. En los demas se hallan tambien de tiempo en tiempo. Lope en la Circe (canto I.) tiene uno que puede llamarse tal. Hablando de Euríloco, enviado por Ulises con otros cuantos soldados á reconocer la isla de Circe, dice que llegados al palacio de aquella semi-Diosa, sus ninfas los recibieron con fingidos halagos; y añade:

Su gente anima Euríloco engañado,
á ver á Circe en tanto mal dispuesto;
que *á quien grandes desdichas ha pasado*
la esperanza del bien le engaña presto.

Este pensamiento es verdaderamente profundo, aunque no tan delicado como el anterior de Virgilio. Mas como en Lope es muy raro que al lado de una cosa buena no se halle otra detestable, este feliz pensamiento está precedido de otros respectivamente oscuros, confusos, embrollados y enigmáticos, ó por mejor decir, de una ininteligible algarabía. Queriendo al parecer describir la isla de Circe, dice asi:

Cerca una isla el mar Tirreno, al monte
opuesta donde en hierro, en bronce duro,
Estérope feroz, desnudo Bronte
defensas labran al celeste muro.
Aqui el ardiente padre de Faetonte
á Circe trujo *en plaustro mas seguro,*
si el agua del Eridano que inflama

lámpara de cristal fue de su llama.
Habia dado Circe al Rey su esposo
veneno sin razon, en que descubre
el alma de su pecho cauteloso,
y el sol *con ser tan claro* á Circe *encubre*;
que la sombra de un hombre poderoso,
claro en linage, mil delitos *cubre*:
pues muchas cosas de sufrirse duras
la misma *claridad* las hace *escuras.*
No le *recibe en nítido palácio,*
dorado signo que humillando el vuelo
nueva ecliptica forma, nuevo espacio
entre los peces de la mar y el cielo.
Temió Circe el furor del Rey Sarmacio,
llamando al claro sol que estaba en Delo;
temióle con razon, porque sucede
odio al amor cuando el agravio excede.
Que habiéndose con ella desposado
por *hermosura humana y luz divina,*
fue quererle matar enamorado,
del linage del sol bajeza indina.
Un monte que pirámide elevado
el rostro de la luna determina,
verde gigante al sol bañado en plata,
de sus eclipses el dragon retrata.

Dejemos por ahora los otros defectos de este pasage, el interrumpir la descripcion para hablar del delito de Circe, el volver á continuarla para interrumpirla de nuevo, las frias moralidades de que está inoportunamente sembrado, la poca conexion entre las ideas, la confusion que reina en

todo él; y veamos solo si hay una persona racional, que pueda entender cómo el agua del Erídano que inflamó Faetonte pudo ser *lámpara de cristal de su llama*; ni qué quiere decir que *un dorado signo no le recibe en nítido palacio*; *y que humillando el vuelo forma nueva ecliptica, nuevo espacio entre los peces del mar y el cielo*; ni qué significa *un monte que pirámide elevado, determina el rostro de la luna*, y que siendo *gigante al sol, bañado en plata, retrata el dragon de sus eclipses*. Para mí esto es gerigonza; y creo que lo será para todos.

Mas no es Lope el único que asi deliraba, lo mismo hacian los demas de sus contemporáneos y los que le sucedieron. Ulloa, despues de haber contado en su Raquel como el Rey Alfonso salió á caza, y ponderado lo impaciente que estaba por volver á Toledo; dice que entonces empezaba ya el verano, y continúa con la siguiente octava.

Y aunque la hermosa amante *ver* quisiera
el calor en la noche remitido;
no deja su epiciclo, por esfera
de las divinas luces elegido,
que, si no aljaba de las flechas, era
taller de los harpones de Cupido;
con que todos los tiros son mortales
afiladas las armas en cristales.

Puede que alguno lo entienda; yo por mí confieso que no puedo ni aun adivinar que quiere decir que una persona enamorada *no deja el epiciclo elegido por esfera de las divinas luces*, ni

cómo este epiciclo *era, si no aljaba de las flechas, taller de los harpones de Cupido*; y menos *cómo todos los tiros son mortales porque las armas estan afiladas en cristales.* Entreveo que acaso el Poeta quiso decir que Raquel no salia de su habitacion durante la ausencia del Rey, que pensaba continuamente en sus amores, que lloraba &c.; pero no estoy seguro de que esto sea verdaderamente lo que intentó; y asi estos pensamientos son para mí rigurosamente enigmáticos.

Valbuena en su Egloga XI dice por boca de un pastor zeloso.

¡Oh zelo! que del mismo amor nacido
es tu oficio *abrasar vida y contento*,
y dejar el carbon mas encendido:
Eres *muerte y dolor* del pensamiento,
fiero verdugo de inmortal contienda,
donde del bien y el mal nace el tormento.
Llévasme al fin por tan estrecha senda
que *das imperfeccion en el cuidado*,
donde apenas caber puede la enmienda.

Prescindamos de que toda esta metafísica sobre los zelos es impropia en boca de un pastor, que no se abrasa una vida ni un contento, y que *verdugo de inmortal contienda* es una expresion vacía de sentido; y dígasenos solamente qué puede significar aquello de que el zelo lleva al pastor por senda tan estrecha que le *da imperfeccion en el cuidado*; en el cual cuidado, ó en la cual senda, *apenas puede caber la enmienda.* ¿Qué es *dar imperfeccion en un cuidado*?

CAPÍTULO III.

De la novedad de los pensamientos.

La combinacion de ideas que ofrezca un pensamiento puede ser enteramente nueva, ó ya empleada por otro escritor: en el primer caso es *nuevo*, en el segundo *comun*. Si lo fuere tanto que anduviese hasta en la boca del vulgo, se llama vulgar: y si entre el vulgo mismo fuere tan trillado que con frecuencia le repitan aun los mas ignorantes, llega á ser lo que se llama *trivial*. La regla en esta parte es que »no solo sean nuevos »en sí mismos, si ser puede, los pensamientos »de cualquiera composicion, sino que á los co»munes, vulgares y triviales se les dé cierta no»vedad, añadiéndoles algunas ideas accesorias no »empleadas todavía."

Veamos el modo de hacerlo, poniendo un ejemplo que al mismo tiempo dé á conocer la diferencia que hay entre las varias clases que acabo de distinguir. »Todos hemos de morir." Este es un pensamiento *trivial*, porque frecuentísimamente le repiten aun las personas menos instruidas. »Lo mismo muere el rico que el pobre." Este añade ya un contraste que le eleva un poco sobre los rigurosamente triviales, pero no pasa de *vulgar*. »La muerte no perdona al rico ni al »pobre." Aqui por las ideas accesorias que excita la palabra *perdonar* se presenta la muerte como

un juez inexorable, cuyos decretos alcanzan á todos, y el pensamiento no es ya vulgar; pero es *comun*, porque ha sido mil veces empleado. »La »muerte pálida llama igualmente á la puerta de »las casas de los pobres que á la de los alcázares »de los Reyes."

Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas, Regumque turres.

Este, comun en el dia, fué nuevo en boca de Horacio, quien con los contrastes de »*pauperum*, »*Regum*; *tabernas*, *turres*, con el epíteto de *pal»lida* dado á la muerte, y con la expresion *æquo »pulsat pede* con que la personifica, supo hacer »nuevo en cierto modo el pensamiento trivialí»simo »todos hemos de morir." El mismo Horacio le diversificó y rejuveneció, por decirlo asi, de mil maneras en varios pasages de sus obras, y los buenos poetas, cuando hablan de la muerte, hallan siempre nuevos modos de presentar las ideas relativas á un objeto tan comun y conocido. Nuestro Rioja v. gr. expresa en la Epístola á Fabio el pensamiento »antes de morirme" con toda esta belleza y novedad.

Antes que aquesta mies inútil siegue
de la severa muerte dura mano,
y á la comun materia se la entregue.

El mismo poeta en la cancion á las ruinas de Itálica, habiendo dicho primero sencillamente »aqui »nació..... Trajano" y teniendo que repetir la misma idea de *nacer*, supo variarla de esta manera tan nueva como poética.

Caro?

Aqui de Elío Adriano,
de Teodosio divino,
de Silio peregrino,
rodaron de marfil y oro las cunas.

Mas adelante se verá el modo de dar novedad á los pensamientos por medio de los llamados tropos y de las perífrasis; por ahora pueden bastar estos pocos ejemplos para que se forme de ello alguna idea.

CAPÍTULO IV.

De la naturalidad de los pensamientos.

Los pensamientos pueden nacer del asunto y tener con él necesaria conexion, ó ser traidos de lejos y con cierta especie de violencia: los primeros son *naturales*, los segundos *violentos*, *forzados*, *estudiados*. Si ademas de ser naturales fuere tan fácil hallarlos, que para dar con ellos baste un mediano talento, se llaman *obvios*, porque ellos como que se presentan por sí mismos; y tambien *fáciles*, porque parece que el encontrarlos no le ha costado al autor ningun esfuerzo. Si para hallarlos fuere necesaria aquella especie de penetracion que llamamos *ingenio*, ó mas bien »agudeza »de ingenio;" se les da á ellos mismos el nombre de *ingeniosos* ó *agudos*. Si juntamente con el ingenio se requiere aquel particular discernimiento que se llama *finura*, el pensamiento se dice entonces *fino*; y si ademas hubiere tenido parte en su hallazgo aquel cierto grado de sensibilidad que

se nombra *delicadeza*, el pensamiento se llamará *delicado*. Como el ingenio, la finura y la delicadeza consisten en descubrir entre los objetos ciertas relaciones ligeras, casi imperceptibles, y tales que no las hubiera percibido un observador menos atento, menos perspicaz, ó menos sensible: si aquellas en que se funda un pensamiento son demasiado ténues, pasa este ya de ingenioso, fino ó delicado á lo que se llama *sutil*; y si alguno de estos lo fuere tanto que analizado escrupulosamente apenas se descubra una ligerísima relacion entre las ideas de que consta, degenerará en *alambicado*: epíteto que se ha dado con bastante propiedad á los pensamientos muy sutiles; porque en efecto se parecen á los tenuísimos y sutilísimos líquidos obtenidos por evaporacion en el aparato llamado alambique. La regla relativa á estas varias clases es la siguiente: »En toda com»posicion los pensamientos deben ser *naturales* »y no forzados; los *obvios* y *fáciles*, siendo por »otra parte interesantes, son en general preferi»bles á los *ingeniosos*, *finos ó delicados*; pero los »de estas tres denominaciones, empleados con eco»nomía, no son reprensibles sino cuando pasan ya »á ser conocidamente *sutiles ó alambicados*, ó »cuando tienen algun otro defecto" como el de la oscuridad, de la cual estan muy cercanos.

Veamos ejemplos que la comprueben y expliquen.

Garcilaso tiene en su tercera Egloga estos tan sabidos como hermosísimos versos.

Flérida para mí dulce y sabrosa,
mas que la fruta del cercado ageno;
mas blanca que la leche, y mas hermosa
que el prado por Abril de flores lleno.

Las dos comparaciones »mas blanca que la le»che, mas hermosa que el prado lleno de flores" son dos pensamientos *naturalísimos* en boca de un pastor, y ademas *fáciles y obvios*; pero el primero »mas sabrosa que la fruta del cercado age»no," sin dejar de ser *natural*, es verdaderamente *ingenioso*. Lo es, porque no á todos se les hubiera ocurrido la observacion, no muy obvia aunque muy verdadera, de que las cosas que poseen los demas nos parecen mejores que las que nosotros tenemos.

El mismo Garcilaso, en la Egloga I., hace decir á un pastor hablando de su rival.

Y cierto no trocara mi figura
con ese que de mí se está riendo,
trocara mi ventura.

Esto es lo que propiamente se llama fino.

Aquello de Virgilio, Egloga III.

Malo me Galatea petit, lasciva puella;
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.

Pues á mí la traviesa Galatea
me tira una manzana; y en los sauces
corre luego á esconderse, deseando
que antes de entrar en ellos yo la vea.

es delicado. Cuando en el libro 4.º de la Eneida dice el mismo poeta que Dido, atravesado ya el pecho con la espada, hace todavía esfuerzos para incorporarse, levanta al cielo sus moribundos y errantes ojos, busca la luz, y al verla da un gemido, »*ingemuitque reperta*" esto último es *profundo*, *fino y delicado*. Dudo que en ningun escritor profano haya una cosa mas tierna y mas felizmente imaginada.

Para muestra de pensamientos que, sin llegar á ser *sutiles*, muestran ya el estudio y trabajo del escritor y no son del todo naturales; puede servir aquel terceto de Rioja en su citada epístola á Fabio.

¿Será que pueda ver que *me desvío*
de la vida viviendo, y que *está unida*
la cauta muerte al simple vivir mio?

Seria excesivo rigor condenar como *sutiles* estos dos pensamientos; pero cualquiera ve, que sin haber en ellos verdadera *sutileza*, no son sin embargo de aquellos de los cuales dice Horacio, *ut sibi quivis speret idem*; y que, *desviarse de la vida viviendo*, *y cauta muerte unida al simple vivir*, huele no poco al aceite.

Para ver en una sola composicion una serie no interrumpida de sutilezas y alambicamientos, léase la cancion de Garcilaso que empieza: »El »aspereza de mis males quiero", en la cual todo es estudiadísimo, todo metafísica escolástica so-

bre el combate de la razon y de las pasiones. No la copiaré entera, porque es muy larga y cualquiera puede leerla en el original; pero para prueba citaré la primera estancia, que dice asi:

El aspereza de mis males quiero
que se muestre tambien en mis razones,
como ya en los efectos se ha mostrado:
lloraré de mi mal las ocasiones,
sabrá el mundo la causa por que muero,
y moriré á lo menos *confesado.*
Pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento,
que por agudas peñas peligrosas,
por matas espinosas,
corre con ligereza mas que el viento,
bañando de mi sangre la carrera:
y para mas despacio atormentarme,
llévame alguna vez por entre flores,
á dó de mis tormentos y dolores
descanso, y de ellos vengo á no acordarme
mas él á mas descanso no me espera;
antes, como me ve de esta manera,
con un nuevo furor y *desatino*
torna á seguir el áspero camino.

Sin detenernos en lo de *morir confesado*, que ya han notado otros, tenemos aqui *un pensamiento desatinado que arrastra á un hombre por los cabellos, y corre con mas ligereza que el viento por agudas peñas peligrosas y por matas espinosas, bañando la carrera con la san-*

gre del arrastrado; y luego, *para atormentarle mas despacio, le lleva alguna vez por entre flores á dó descanse de sus tormentos y dolores*; y en efecto el cuitado llega ya á no acordarse de ellos, pero el pícaro pensamiento no le deja descansar mucho rato; al contrario, luego que ve como se va olvidando de sus dolores, *torna á seguir el áspero camino con un nuevo furor y desatino.* Y bien, toda esta intrincada metafísica ¿quiere decir algo, traducida al lenguage de la razon? Nada en suma; que un enamorado teme unas veces, y espera otras; que ya desespera, ya confia. Y un pensamiento tan sencillo ¿puede sutilizarse y alambicarse mas, que buscando las remotísimas y casi nulas relaciones que esta situacion de los amantes puede tener con la de un hombre que fuese arrastrado de los cabellos por entre agudas peñas y espinosas matas, y á quien luego llevasen por entre flores y despues le volviesen al áspero camino? ¿Cuánto no es menester devanarse los sesos, y alambicar las ideas para encontrar alguna analogía, si la hay, entre esta situacion física del hombre arrastrado y la moral del amante que pasa alternativamente del temor á la esperanza, y de la esperanza al temor? Como en este ejemplo las expresiones estan tomadas en cierto sentido que se llama figurado del cual se tratará largamente en otra parte de esta obra, y ahora no se tiene de él bastante noticia; daré otros ejemplos en que los términos conserven su significacion literal. Ademas, sien-

do este punto de la naturalidad de los pensamientos muy importante, y estando llenos varios poetas nuestros de conceptos respectivamente sutiles y alambicados, no será inútil citar algunos otros, para que los principiantes aprendan á distinguirlos de los obvios, fáciles y no estudiados.

Francisco de la Torre, en la Egloga *Tyrsis*, dice:

Las aguas aumentaba
con las que derramaba
Tyrsis cuitado, *de quien es temida*
mas que la muerte su cansada vida;
cuya probada y rigurosa *suerte*
le acrecienta la vida por la muerte.

El pensamiento, Tyrsis teme mas su cansada vida que su muerte, es *sutil*; el otro, *su suerte le acrecienta la vida por la muerte*, es verdaderamente alambicado, es un refinamiento de la sutileza contenida en la tan sabida redondilla

Ven muerte tan escondida
que no te sienta venir,
porque el placer de morir
no me vuelva á dar la vida.

Jáuregui, en el *Avaecimiento amoroso*, hablando de una ninfa á la cual se la enredaron los cabellos en un sauce cuando iba huyendo de un amante que la perseguia, dice por boca de este:

Ella al sentir su estorbo, de manera
alzó la voz con alarido al cielo,
que, porque menos su dolor sintiera,
sin la seguir me derribé en el suelo;

diciéndole »ya, Ninfa, no te sigo
»sino con sola el alma enamorada,
»el alma llevas y no mas contigo;
»modera tu violencia acelerada:
»ó ya, *si el peso rehusar pretendes,*
»*déjame el alma y huye descansada.*"

Hasta »modera tu violencia acelerada" todo es natural; pues las expresiones »te sigo con el al»ma, el alma llevas", son tan frecuentes en los enamorados, que el hallazgo de los pensamientos que enuncian no supone ningun esfuerzo ni demasiado estudio. Lo que sigue es ya conocida sutileza, y ademas tiene algo de falso; porque el alma no *pesa*, ni el que la lleva, en sentido de ser el objeto constante de nuestro amor, de nuestro cuidado &c., puede él *dejarla* cuando se le antoje: nosotros seríamos en tal caso los que pudiéramos quitársela, es decir, dejar de amarlo, de pensar en él. Y aqui puede verse prácticamente lo que ya queda insinuado, á saber, que casi todos los pensamientos del mal gusto tienen por lo comun algo de falsos.

CAPÍTULO V.

De la solidez de los pensamientos.

Un pensamiento prueba lo que intenta el escritor, ó no lo prueba; el primero es *sólido*, el segundo es lo que se llama *fútil*. No hay otro término para indicar que carece de solidez. La re-

gla sobre ambas clases es tan general é importante como la relativa á los verdaderos y falsos, á saber: »que todos los pensamientos de una com»posicion séria deben ser *sólidos*; y que es pre»ciso desechar los que bien examinados sean ver»daderamente fútiles, por mas que á primera vis»ta nos hayan deslumbrado por su brillantez ó »novedad." En este punto es menester mucho cuidado; porque es facil que el falso brillo de un pensamiento nos engañe, como le sucedió mas de una vez á Ciceron. Por ejemplo, en la oracion que á la vuelta de su destierro pronunció en presencia del pueblo, se empeña en probar que debia mas á este por el beneficio que acababa de hacerle, que á sus padres por el ser que de ellos habia recibido; y da por razon que cuando nació físicamente era *pequeño*, y cuando volvió del destierro nació ya *varon consular*. »*A parentibus*, »*id quod necesse erat; parvus sum procreatus; à* »*vobis natus sum consularis*." Este pensamiento es verdadero, claro y muy facil de hallar; pero al mismo tiempo es *fútil*, y aun ridículo, porque no prueba lo que el orador intenta. Ni ¿cómo lo habia de probar? De que al nacer seamos pequeñitos ¿puede acaso deducirse racionalmente que un beneficio que se nos hace en edad adulta excede al de la existencia que debemos á nuestros padres; porque al recibirle somos hombres hechos, y estamos condecorados con alguna dignidad? Y ¿pudiera creerse, si no lo viésemos, que en un Ciceron habíamos de hallar tales miserias?

Pues allí mismo hay otras parecidas, y tambien las hay en el pasage ya citado de la oracion *pro Roscio Amerino* en que habla del castigo de los parricidas. Véanse en el original.

Y si Ciceron se dejó deslumbrar alguna vez por el falso brillo de un pensamiento ¿qué será de nuestros escritores, que tan generalmente se descuidaron en esta parte de los pensamientos? Innumerables trozos pudiera copiar asi en prosa como en verso, en los cuales nada hay de sólido; pero para ejemplo daré unos cuantos. Saavedra Fajardo, queriendo probar que el varon prudente debe hablar poco, dice (empresa 11): »Está »la lengua en parte muy húmeda, y fácilmente »se desliza, si no la detiene la prudencia"; y en la empresa 39, para persuadir que conviene oir mucho, da esta razon. »La naturaleza puso puer»tas á los ojos y á la lengua, y dejó abiertas las »orejas para que á todas horas oyesen." Que debamos hablar poco y oir mucho, puede ser cierto; pero deducir esta obligacion moral de que la lengua esté en parte húmeda, y las orejas no tengan puertas, es discurrir con pequísima solidez.

Quevedo, en la silva »á la codicia", hablando con uno que habia ido á América á buscar fortuna, y beneficiaba ya alguna mina, le dice:

Mucho te debe el oro,
si despues que saliste
pobre reliquia de naufragio triste,
en vez de descansar del mar seguro,
á tu codicia hidrópica obediente,

con villano azadon en cerro duro
sangras las venas al metal luciente.
¿Por qué permites que trabajo *infame*
sudor tuyo derrame?
Deja *oficio bestial que inclina al suelo*
ojos nacidos para ver el cielo.

Si trabajar en una mina es *oficio bestial*, *porque inclina al suelo los ojos nacidos para ver el cielo*, tambien lo será cabar las viñas; segar las mieses, escardar las huertas y otras mil ocupaciones de la vida rústica; pues en estas tambien es necesario bajar la cabeza. Esto es cabalmente lo que se dice en las escuelas: »argumento que prueba demasiado, nada prueba"; y por eso el raciocinio de Quevedo carece de solidez. Y aunque un poeta no está obligado á emplear siempre argumentos demostrativos, y le basta por lo comun que los suyos sean ligeramente probables; nunca le es permitido valerse de conocidos sofismas. Tales son todos los que se fundan en la acepcion equívoca de las voces, y sin embargo no hay cosa mas comun en los nuestros.

Pedro Espinosa, en la »fábula del Genil" tiene estos versos:

No da tributo Betis á Neréo;
mas como amigo sus riquezas parte
con él, *que es Rey de rios*, *y los Reyes*
no dan tributo sino ponen leyes.

El primer pensamiento es falso, porque el Betis da tributo al mar, esto es, desemboca en él. El segundo »que es Rey de rios" es poéticamen-

te verdadero en el sentido de ser el mayor de los rios; pues aunque esto no sea materialmente cierto, semejantes exageraciones son permitidas en poesía. Mas, porque en esta acepcion se le ha llamado *Rey*, deducir luego que no paga tributo al mar »porque los Reyes no pagan tributo", es, no un raciocinio sólido, sino un pueril juguete de palabras.

De la misma manera discurre Lope, cuando por haber llamado *sol* á su querida, sostiene que si esta se ausenta, anochece; y si se presenta, amanece. Dice así en un soneto:

Porque si amaneció cuando le vistes;
dejándole de ver, noche seria
en el ocaso de mis ojos tristes.

Con la misma solidez prueba en otro soneto que, cuando su dama está ausente, no deja de verla; porque es sol, y al sol le vemos desde cualquiera parte. Estos son los tercetos:

Si de mi vida con su luz reparte
tu *sol* los dias; cuando verte intente,
¿qué importa que me acerque ó que me aparte?
Donde quiera se ve su hermoso oriente:
pues si se ve desde cualquiera parte,
quien en mi *sol* no puede estar ausente.

CAPÍTULO VI.

De la conveniencia de los pensamientos con el tono de la obra.

Ya queda indicado que los pensamientos (ademas de verdaderos, claros, nuevos, naturales y sólidos) deben ser tambien acomodados al tono general y dominante de la obra en que queremos emplearlos. Esto quiere decir que en aquellas que, aunque sérias, tienen por objeto principal el agradar, y no son de tono muy elevado, deben ser *bellos*; en las magestuosas, *grandiosos*, y aun *sublimes* en los parages que lo permitan; y en las graciosas, chistosas, jocosas, burlescas; graciosos, chistosos, jocosos, burlescos respectivamente. Como todas estas denominaciones se dan á los pensamientos relativamente á la impresion que en nosotros producen, y esta idea de pura sensacion es una idea simple que no se puede descomponer en otras, no es posible dar de todos ellos mas definicion que su nombre mismo. Sin embargo, ya que algunos críticos han disputado tanto sobre cuáles son los que merecen el título de *sublimes*, y cuáles el de simplemente *bellos*; diré en pocas palabras lo que hay de útil en sus largas discusiones.

Todos sabemos por experiencia que la vista de ciertos objetos físicos, por ejemplo un jardin, produce en nosotros cierta impresion plácida y

tranquila; y que la de otros, v. gr. el océano, un volcan, un profundo despeñadero, una tempestad, nos causa cierta respetuosa admiracion, cierto asombro y enagenamiento. A los primeros los llamamos *bellos* ó *hermosos*, y á los segundos *sublimes*. De los objetos físicos hemos trasladado luego estas denominaciones á los seres morales, y hemos llamado bellos á los que producen en nosotros una sensacion apacible y deliciosa, semejante á la que nos resulta de ver un objeto físicamente hermoso: y sublimes á los que arrebatan y enagenan nuestro ánimo con una especie de admiracion parecida á la que causan las sublimes escenas de la naturaleza. Así, entre las virtudes pertenecen á la primera clase las que no piden esfuerzos extraordinarios, y á la segunda las que exigen que el hombre se haga en cierto modo superior á sí mismo, subyugando las inclinaciones mas poderosas de su corazon; porque los rasgos de aquellas nos interesan sí, pero no nos admiran, y los de estas nos sorprenden y confunden, haciéndonos sentir que nosotros no somos capaces de elevarnos á semejante heroismo. Por esta razon: Hector, tomando en sus brazos á su hijo y dirigiendo á Júpiter en favor suyo la tierna súplica que leemos en Homero, es un objeto puramente *bello* en el orden moral; pero Guzman el Bueno, arrojando la espada desde el muro de Tarifa para que degüellen al suyo, es en la misma clase un objeto *sublime*. Los pensamientos pues que nos presentan objetos bellos ó

sublimes en el orden físico ó moral, toman ellos mismos la denominacion de *bellos* ó *sublimes.*

Hé aqui á lo que se reduce esta debatida cuestion; pero debo añadir lo siguiente. Para que un pensamiento sea verdaderamente sublime, no basta que lo sea el objeto que nos pone á la vista; es necesario ademas que nos sea presentado de modo que haga en nosotros una impresion tan fuerte y viva, si ser puede, como la presencia del objeto mismo. Para esto se requiere que la idea principal vaya acompañada de aquellas secundarias que mas puedan contribuir á fortificarla y realzarla; y al contrario, que se omitan todas las que puedan confundirla, oscurecerla ó debilitarla. Cómo esto haya de hacerse, se entenderá mejor con ejemplos que con explicaciones metafísicas.

Fr. Luis de Leon, en la oda que empieza »cuándo será que pueda" tiene este pasage sublime.

¿No ves cuando acontece
turbarse el aire todo en el verano?
El dia se ennegrece,
sopla el Gallego insano,
y sube hasta el cielo el polvo vano:
Y entre las nubes mueve
su carro Dios, ligero y reluciente,
y horrible con conmueve;
relumbra fuego ardiente,
treme la tierra, humíllase la gente.
La lluvia baña el techo,

envian largos rios los collados;
su trabajo desecho,
los campos anegados
miran los labradores espantados.

Esta descripcion imitada de Virgilio (lib. 1.° de las Geórgicas) es *sublime*: 1.° lo es el objeto descrito, una tempestad: 2.° las circunstancias que mas le realzan estan bien escogidas; oscurecerse el dia, soplar el viento, levantarse al cielo remolinos de polvo, horrible sonido del trueno, fuego ardiente del relámpago, temblar la tierra, pavor y abatimiento en los hombres, largos rios que bajan de los collados, trabajo del labrador desecho, campos anegados: 3.° ninguna de estas ideas está debilitada con accesorias inútiles: 4.° la imagen »Dios mueve entre las nubes su carro li»gero y reluciente" es valentísima, y ella sola constituiria un pensamiento sublime en todo el rigor de la palabra.

Este pasage de Fr. Luis de Leon es modelo en su línea: veamos otro de Valbuena, en el cual, queriendo ser sublime, nos ha dado pura hinchazon y hojarasca en lugar de sublimidad.

Todos los inteligentes han admirado, y con razon, como un rasgo sublime de heroismo la apóstrofe de Ayax en Homero (Iliada lib. 17, v. 645..... 47) cuando, habiendo esparcido Júpiter sobre el campo de batalla una densa y oscura niebla que llena de pavor á los griegos, Ayax se vuelve á él y le pide, no su favor, no la victoria, no la vida, sino luz para pelear, diciéndole:

Libra ya, padre Jove, á los Aquivos
de niebla tan oscura, haz que veamos:
serena el cielo, y á la luz del dia
destrúyenos á todos si te place.

Esto es verdaderamente sublime. Lo es el objeto; á saber, el valor de Ayax, á quien con tal que pueda pelear no le acobarda todo el poder de Júpiter; no hay ideas secundarias que debiliten ó degraden la principal; no hay declamacion, no hay piropos, no hay fanfarronadas, no hay hinchazon ninguna: todo está dicho con la noble sencillez que caracteriza á Homero, y le hace el primero de los poetas y el mejor de todos los escritores profanos. Pues bien, Valbuena, queriendo imitar este pasage, dice en su *Bernardo* (lib. 24) que Morgante,

En impaciencia y voces turbulentas
bramando, vuelto al cielo, *escupe* y dice:
»Cobardes Dioses, si á esas tan *contentas*
»*sillas que os sueña el mundo* no desdice
»el ser todos *locura*, y las afrentas
»vengar quereis que ya en mi reino os hice;
»si no sois solo *palos* y pinturas,
»y *tienen de deidad vuestras figuras*:
»Bajad todos á mí, ó volved al mundo
»cuantos en él tuvieron nombre y fama:
»á Encelado el gigante, que el profundo
»valle de Etna recuece en viva llama;
»los que en Flegra con brio furibundo
»ya os hicieron huir *de rama en rama*,
»del horrible Briaréo el bulto *leve*,

»que en cien brazos cien mazas juntas mueve.
»Dad á Nembrot *por báculo su torre*,
»y por soldados cuantos hubo en ella:
»nazca de nuevo Antéo, si se corre
»de haber perdido su armadura bella,
»y sin que de su madre aparte y borre
»la grave estampa y la torcida huella;
»la que en su ayuda, *si á sazon le viene*,
»junte cuantos hermanos tuvo y tiene.
»Saque Jason sus Argonautas fieros,
»*Ulises*, Telamon; y el griego Aquiles
»de nuevo multiplique compañeros,
»de leones hechos no de hormigas viles.
»Salgan de Troya y Grecia los guerreros;
»salgan Goliás, Sanson, y los *sutiles*
»judíos; salgan de Argos y de Tebas
»los crueles campos y sangrientas *grevas*:
»Salgan Héctor y Páris, salga Troilo,
»el fiel Tidéo, el bravo Hipodemonte,
»el fuerte Alcides, y el que *en sabio estilo*
»*venció* de Esfinge *el* cavernoso *monte*;
»Turno, Eneas, Mecencio, Adrasto, Egilo,
»Teséo y la arrogancia de Faetonte;
»y en su cruel hermandad, que la ira *atice*,
»Rómulo y Remo, Eteocle y Polinice.
»Salga mi antigua sombra Capanéo,
»Polifemo y los hijos de Vulcano:
»y *por no hacer mas áspero rodeo*
»*ni el disgusto gastar el tiempo en vano*;
»bajad, cobardes Dioses; que no creo
»que hay otro que esta clava de mi mano,

»que si allá sube, y como aqui la afierra,
»con todo vuestro cielo dará en tierra."

Tamaños dislates no merecen que me detenga á criticarlos. Baste decir que en Homero hemos visto un poeta juicioso, y en Valbuena vemos un declamador, un loco, que delira queriendo ser sublime: que Ayax es un verdadero héroe por cuya boca habla la naturaleza, porque dice lo que un hombre de valor debió decir segun las ideas de su tiempo en la situacion en que se hallaba; y Morgante es un fanfarron cobarde que desafia á unos muertos que no podian admitir el duelo, y á unos Dioses de cuya existencia duda, ó por mejor decir se burla, y de los cuales por consiguiente nada tenia que temer ¿Y qué diremos de su prolija, pueril y disparatada enumeracion? ¡Y aquel Nemrod, que ha de traer por báculo nada menos que la torre de Babel! ¡A qué ridículas extravagancias conduce el olvido, digamos mejor, la ignorancia de los principios de buen gusto y de las reglas del arte! ¡Y todavía hay quien hable contra ellas, y diga que no son necesarias! Ahí tienen la respuesta, y en mil ejemplos que pudieran citarse del mismo poeta y de varios otros de los nuestros. Concluiré este punto de la sublimidad con algunas advertencias importantes.

1ª Cuando presentamos el objeto sublime en una descripcion algo extendida, como la citada del Maestro Leon, ó cuando hay reunidos varios pensamientos de esta clase, como en el fa-

noso pasage de la Iliada (lib. 20, v. 47 y siguientes) que omito por demasiado largo y porque se halla copiado en las Lecciones de Blair; se llama esto *pasage sublime.* Mas cuando solo hay un pensamiento verdaderamente tal contenido en una corta expresion, se llama *rasgo ó pensamiento sublime.* Tales son, el tan alabado de Corneille, »que muriese"; el *Medea superest* de Séneca, copiado por el mismo Corneille; el *fiat lux* del Génesis, citado por Longino, y otros varios que se hallan acotados en casi todos los tratados modernos.

2.ª En unos y otros, para que la sublimidad no desaparezca, es necesario que no haya nada de bajo, ni de trivial, ni de afectado en la expresion; pero en los simples rasgos se requiere tambien que no haya mas palabras que las absolutamente necesarias, y que la expresion sea sencilla y natural. En los pasages algo extendidos se puede emplear un lenguage mas pomposo, y añadir al pensamiento principal alguna ilustracion, como esté bien escogida; en los simples rasgos cualquier adorno ó adicion los debilita. Por eso se ha notado que Corneille debilitó el citado pensamiento »que muriese" *qu'il mourut*, añadiendo »ó que una heróica desesperacion le socorriese", *ou qu'un beau desespoir alors le secourut.* Algunos franceses han querido defenderle; pero, digan cuanto quieran, el buen gusto responderá que el *beau desespoir* es, como ellos dicen, *recherché*; que el *secourut* es debil, y

que el pensamiento, para haber conservado toda la sublimidad con que empieza, debió acabar en *mourut*. Por la misma razon me parece que nuestro Rioja debilitó tambien un poco, no tanto como Corneille, un rasgo muy sublime que tiene en su hermosa cancion á las ruinas de Itálica, y tomó de la Escritura. En esta se dice, hablando de Alejandro (Machab. cap. 1.) que »la tierra enmudeció en su presencia" *siluit terra in conspectu ejus*: pensamiento verdaderamente sublime, porque no es posible dar mas alta idea del poder de Alejandro y del universal terror que inspiraron sus conquistas, que diciendo, *la tierra enmudeció*. Rioja pues le introdujo oportunamente hablando de Trajano, y dijo:

Aqui nació aquel rayo de la guerra,
gran Padre de la patria, honor de España,
pio, felice, triunfador Trajano;
ante quien muda se postró la tierra.

Y si hubiese acabado aqui, no podria darse rasgo mas sublime, ni mas valientemente expresado, pues con toda la concision y sencillez posibles realzó la idea misma del original con la accesoria de »se postró." Pero desgraciadamente la necesidad de llenar la estancia le obligó á desleir, por decirlo asi, el pensamiento, continuando

. . . . . la tierra
que ve del sol la cuna y la que baña
el mar, tambien vencido, Gaditano.

El pasage, aun con esta añadidura, queda todavía grandioso y magnífico; pero lo hubiera sido

mas si hubiese acabado en la palabra *tierra*. Porque descendiendo á dividir esta en oriental y occidental, y designando la primera con la perífrasis »que ve del sol la cuna"; y la segunda con la de que es »bañada por el mar gaditano tambien vencido"; se contentó con ser elegante, y no aspiró á la verdadera sublimidad. Haga la prueba el que quiera, no leyendo mas que hasta *tierra*, y suponiendo que alli acaba la cláusula; y si tiene gusto, sentirá cuánto mayor impresion le hace la *tierra toda postrada ante Trajano*, que el oriente y occidente conquistados por sus armas. Todo este cuidado es necesario al tiempo de escribir, sobre todo en verso; y en estas, al parecer, pequeñeces consiste el secreto del arte.

3ª Aqui no es posible enumerar y recorrer todos los objetos físicos y morales que pueden suministrar ideas sublimes y bellas: la contemplacion de la naturaleza para los primeros, y el estudio de la historia para los segundos son los mejores maestros. Tampoco me detendré á indagar cuál es en ellos la cualidad fundamental que causa en nosotros la sensacion de sublimidad ó belleza; porque seria necesario entrar en largas discusiones agenas de este lugar, y demasiado metafísicas para principiantes. Los que quieran profundizar estas cuestiones pueden leer á Blair y á Burke; pero lleven entendido que estas indagaciones son, como ya se ha indicado, mas bien filosóficas que literarias, y mas curiosas que útiles. Porque aun cuando se probase, cosa muy

dificil, que el gran poder, la vasta extension, el peligro, ó cualquiera otra cosa, es la fuente de la sublimidad; nada habríamos adelantado para encontrar pensamientos sublimes ni para expresarlos con toda su fuerza, que es lo importante en el Arte de hablar.

LIBRO II.

De las varias formas bajo las cuales podemos presentar los pensamientos.

Sabida cosa es que los cuerpos, aun cuando esten formados de la misma materia, se distinguen entre sí por su forma exterior, es decir, por la situacion relativa de las partes de que se componen. Así, un cubo y una esfera, ambos de oro, se distinguen perfectamente á la vista ó al tacto; pues aunque su materia sea la misma, no lo es su forma. Empleada pues esta voz para designar aquello en que los pensamientos se diferencian entre sí, se deja entender que significará »aquella manera particular con que nos es pre»sentado cada uno, la cual hace que los distin»gamos unos de otros, aun prescindiendo de las »ideas de que se componen y de los signos con »que estan expresados"; y lo que es mas, aun en el caso de que consten de unas mismas ideas, y esten enunciadas estas por unas mismas voces. Por ejemplo, en los pensamientos contenidos en estas dos frases »vino Pedro" (afirmacion) ¿vino

Pedro? (interrogacion) las ideas de que constan son idénticas, y lo son tambien las palabras que los enuncian; pero no lo es su forma ó la manera con que estan presentados. La forma del primero es afirmativa, y la del segundo interrogativa. Por este solo ejemplo se puede venir en conocimiento de lo que son las formas, ó como vulgarmente se dice, las *figuras* de los pensamientos, y de que su número ha de ser infinitamente menor que el de estos, porque bajo la forma afirmativa, v. gr. se pueden proponer millones. Esta es una cosa clara y sencilla, que los Grámáticos y los Retóricos han hecho casi ininteligible. Segun ellos, es sí *figura* aquella cierta cosa en que se distinguen los pensamientos unos de otros, aun prescindiendo de las expresiones que los representan; y hasta aqui se han explicado con exactitud; pero han embrollado la materia, cuando han dado tambien el nombre de *figuras* á todas las alteraciones hechas en lo material de las voces, en su pronunciacion, sintaxis, coordinacion oratoria, y significacion; y cuando han distinguido en consecuencia seis clases de figuras llamadas de *metaplasmo* ó *diccion*, *de prosodia*, *de sintaxis* ó *construccion*, *de significacion*, ó *tropos*; *de palabra* ó *elocucion*, *y de sentencia* ó *estilo*; pues cualquiera que sepa lo que significan estos nombres, conocerá que sólo las últimas, es decir, las de *sentencia*, deben llamarse *figuras*; que las de *diccion*, *prosodia* y *sintaxis* no son otra cosa que ciertas licencias, esto es, trasgresiones de los

preceptos gramaticales, permitidas en ciertos casos; que las *de significacion* son otra especie de licencia que á veces nos tomamos de variar la acepcion usual de algunas palabras: que las de *elocucion* no son tampoco mas que ciertas maneras elegantes de combinar las expresiones; y que de todos modos nada tienen que ver semejantes licencias ni elegancias con aquello que nos hace distinguir los pensamientos considerados en sí mismos, que es lo único á que racionalmente puede darse el nombre de forma ó figura, por cierta analogía que tiene con lo que en los cuerpos se llama con este nombre. Por consiguiente, abandonando á los gramáticos sus licencias, ó si quieren, sus figuras de metaplasmo, prosodia y sintaxis; reservando tratar de los tropos para cuando hablemos de las expresiones, porque en efecto no son otra cosa que expresiones de cierta clase; y dejando las elegancias de elocucion para el tratado de la composicion de las cláusulas, que es á donde pertenecen: solo debo hablar ahora de las verdaderas y legítimas figuras, que son las de sentencia ó pensamiento.

Limitándome pues á estas, fácil es conocer que las diferentes formas bajo las cuales presentamos los pensamientos resultan, ó de su misma naturaleza, ó de la situacion moral y la intencion del que habla. En efecto, estamos viendo á cada paso en nosotros mismos que de distinta manera combinamos nuestras ideas cuando queremos representar por medio del lenguage las

imágenes de los objetos trazados en nuestra imaginacion, y cuando deseamos enunciar simples reflexiones ó raciocinios: cuando hablamos en estado de tranquilidad interior, y cuando desahogamos nuestro corazon haciendo sentir á los demas los varios afectos que nos agitan: cuando queremos comunicar un pensamiento abierta, franca y directamente, y cuando deseamos presentarle con cierto disfraz y de una manera oblicua. De estos principios, cuya verdad no me detendré á probar porque me parecen evidentes é incontestables, resulta que las formas todas de los pensamientos se reducen necesariamente á cuatro clases generales: 1ª las que empleamos para dar á conocer los objetos en sí mismos: 2ª las que usamos para comunicar simples raciocinios: 3ª las que sirven para expresar las pasiones, y 4ª las que pueden adoptarse para presentar los pensamientos con cierto disfraz ó disimulo cuando asi convenga. De esta clasificacion resulta ademas con toda claridad lo que son las formas de los pensamientos; pues se ve que en suma son »las varias modificaciones que estos reciben de »la imaginacion, la razon, la situacion moral y »la intencion del que habla."

CAPITULO PRIMERO.

De las formas propias para dar á conocer los objetos.

Todas las de esta clase pueden reducirse á dos especies; porque si el objeto es único se le *describe*, si son varios se *enumeran*. La forma que en ambos casos toma el pensamiento, se llama en consecuencia y con toda propiedad, en el primero *descripcion*, en el segundo *enumeracion*.

ARTICULO PRIMERO.

De la descripcion y sus varias especies.

Consiste, como su nombre mismo lo indica, en que no contentos con nombrar un objeto, le hacemos visible en cierto modo individualizando sus propiedades y circunstancias. Los objetos que se pueden describir son: los seres abstractos no personificados, los objetos materiales inanimados, los hechos ó sucesos pasados, los acontecimientos futuros, las épocas del tiempo, los sitios, lugares ó pasages; el exterior de una persona verdadera ó ficticia, sus cualidades morales, y las de una clase entera. Daré ejemplos de todas estas varias descripciones, porque asi como introducidas con oportunidad y estando bien hechas son el principal adorno de las obras en ver-

so, y hasta cierto punto aun de las de prosa; así tambien, cuando están fuera de su lugar ó hechas con poco gusto, son el borron mas feo de cualquier composicion.

Seres abstractos.

Estos se describen enumerando sus causas y sus efectos. Así Ciceron (*pro Marcello*) para describir la gloria enumera sus causas. »Es, dice, una »brillante y muy extendida fama que el hombre »adquiere por haber hecho muchos y grandes »servicios, ó á los particulares, ó á su patria, ó »á todo el género humano." *Gloria est illustris ac pervagata multorum et magnorum, vel in suos, vel in patriam, vel in omne genus hominum fama meritorum.* ¡Qué verdad! Ningun filósofo ha definido mejor la gloria. Nótese la bien observada gradacion, *suos*, *patriam*, *omne genus hominum*. En efecto, glorioso es ser útil á sus conocidos, amigos ó parientes, en suma, á varios individuos; pero mas lo es haber hecho grandes servicios á la totalidad de sus conciudadanos, y gloriosísimo hacérselos á todo el género humano. Cervantes en la tercera parte del Quijote, capítulo 9, copiando casi literalmente otro pasage del mismo Ciceron, describe la historia individualizando sus efectos. »Es, dice, madre de la »verdad, émula del tiempo, depósito de las ac»ciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso »de lo presente, advertencia de lo porvenir." El

maestro Perez de Oliva, en el »Dialogo de la dignidad del hombre", describió tambien por los efectos la sabiduría diciendo: »Esta nos da en el »ánimo templanza, alumbra al entendimiento, »concierta la voluntad, ordena el mundo, y muestra á cada uno el oficio de su estado. Esta es »Reyna y Señora de todas las virtudes; esta enseña la justicia y templa la fortaleza; por ella »reynan los Reyes y gobiernan los Príncipes, y »ella halló las leyes con que se rigen los hombres."

Acerca de estas definiciones oratorias basta prevenir que sean verdaderas y concisas; y que los efectos que se atribuyan al objeto definido, ó las causas que se le asignen, le sean peculiares, ó no pertenezcan á otros. Tales son las dos de Ciceron: la del maestro Oliva es algo defectuosa en esta parte, porque dice de la sabiduría cosas que convienen mas bien á la virtud en general y á la prudencia en particular. Se ve que toma la palabra *sabiduría* en un sentido muy vago, y no precisa bien lo que es peculiar de ella, con exclusion de las otras prendas intelectuales y morales del hombre.

Seres ú objetos materiales inanimados.

El mismo Cervantes, en el capítulo 16, describe asi graciosamente la cama que á D. Quijote le dieron en la venta cuando llegó apaleado por los yangüeses. »Solo contenia, dice, cuatro mal »lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos, y »un colchon que en lo sutil parecia colcha, lleno

»de botoques, que á no mostrar que eran de lana »por algunas roturas, al tiento en la dureza se»mejaban de guijarro; y dos sábanas hechas de »cuero de adarga, y una frazada, cuyos hilos »si se quisieran contar no se perderia uno de la »cuenta".

Acerca de estas tampoco es necesario encargar sino que sean fieles y animadas, es decir, que nos pongan á la vista el objeto con tanta puntualidad, y le retraten tan al vivo que nos parezca que le estamos viendo. Tal es la de Cervantes, y por ser esta tan buena es inútil citar otras. Malas se hallan á cada paso en los escritores que no tuvieron tanta habilidad para pintar como el autor del Quijote.

Hechos ó sucesos pasados, sean verdaderos, sean fingidos.

También nos dará Cervantes un modelo. En el capítulo 9 describe así la batalla de D. Quijote con el vizcaino: »Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecia sino que estaban amenazando al cielo, á la tierra y al abismo; tal era el denuedo y continente que tenian. Y el primero que fué á descargar el golpe fué el colérico vizcaino, el cual fué dado con tanta fuerza y tanta furia, que á no volvérsele la espada en el camino, aquel solo golpe fuera bastante para dar fin á su rigurosa contienda y á todas las aventu-

ras de nuestro caballero; mas la buena suerte, que para mayores cosas le ténia guardado, torció la espada de su contrario, de modo que aunque le acertó en el hombro izquierdo no le hizo otro daño que desarmarle todo aquel lado, llevándole de camino gran parte de la celada con la mitad de la oreja, que todo ello con espantosa ruina vino al suelo dejándole muy mal trecho. ¡Válame Dios, y quién será aquel que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el corazon de nuestro manchego, viéndose parar de aquella manera! No se diga mas, sino que fué de manera que se alzó de nuevo en los estribos, y apretando mas la espada en las dos manos, con tal furia descargó sobre el vizcaino, acertándole de lleno sobre el almohada y sobre la cabeza, que sin ser parte tan buena defensa, como si cayera sobre él una montaña, comenzó á echar sangre por las narices y por la boca, y por los oidos, y á dar muestras de caer de la mula abajo, de donde cayera sin duda si no se abrazara con el cuello; pero con todo esto sacó los pies de los estribos, y luego soltó los brazos, y la mula espantada del terrible golpe dió á correr por el campo, y á pocos corcoves dió con su dueño en tierra.

Estas breves y sueltas narraciones, que no hacen parte de una historia ó se insertan en obras que no son narrativas, estan sujetas á las leyes generales de toda narracion, de las cuales se tratará mas adelante.

Sucesos futuros.

Ciceron, en la 4.ª Catilinaria, presenta un bellísimo ejemplo de esta especie de descripcion, pintando un suceso que no se habia verificado aun ni llegó á verificarse, á saber, el incendio de Roma por los Conjurados. Dice así: »Me parece que veo á esta ciudad, la lumbrera del orbe, »el alcazar de todas las naciones, ardiendo de repente por todos lados, y arruinándose: mi imaginacion me representa montones de míseros »ciudadanos insepultos entre las ruinas de la patria; y estoy mirando el semblante furioso de »Cethégo, loco ya de alegría al veros á vosotros »degollados." *Videor mihi hanc urbem videre lucem orbis terrarum, atque arcem omnium gentium, subito uno incendio concidentem: cerno animo sepulta in patria miseros, atque insepultos acervos civium: versatur mihi ante oculos aspectus Cethegi, et furor in vestra cede bachantis.* Lástima es que en un pasage vehemente, y en medio del verdadero lenguage de una imaginacion acalorada, tropecemos con aquella estudiada contraposicion, »*sepulta* in patria..... insepultos *acervos civium*" que en la traduccion he cuidado de evitar.

Ya se deja entender que esta especie de raptos, por los cuales nos trasladamos en imaginacion á ver y pintar sucesos que aun no han llegado, no pueden emplearse con oportunidad y verosimilitud sino cuando la fantasía del escri-

tor se supone muy conmovida y acalorada. Tal es la situacion en que Ciceron se hallaba cuando aventuró el que acabamos de ver.

Una época del tiempo.

Queriendo Virgilio hacer resaltar el estado de agitacion en que se hallaba Dido al hacer los preparativos para quitarse la vida, describe la tranquilidad apacible de aquella fatal noche en estos hermosísimos versos.

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras: silvæque, et sæva quierant
æquora; cum medio volvuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager; pecudes, pictæque volucres;
quæque lacus late liquidos, quæque aspera dumis
rura tenent, somno positæ sub nocte silenti,
lenibant curas et corda oblita laborum.
At non infelix animi Phœnissa &c.

Era la noche y hora en que los astros
estan en la mitad de su carrera;
y los mortales en el orbe todo,
rendidos del trabajo á la fatiga,
de plácido reposo disfrutaban.
El viento no agitaba las florestas,
el turbulento mar estaba en calma;
y en silencio los campos. Los ganados,
y las pintadas aves, así aquellos
que moran en las líquidas lagunas,
como las que se albergan en terrenos
erizados de espesos matorrales,

en los brazos del sueño *sus amores*
olvidaban, y el hombre sus cuidados:
¡alto don de la noche silenciosa!
No asi Dido infeliz &c.

En la traduccion de los últimos versos me he tomado alguna libertad, porque (sea dicho con todo el respeto que se merece un poeta como Virgilio, y con toda la desconfianza que cualquiera debe tener al criticarle) lo de *lenibant curas*, referido á los animales, no es muy exacto: y estoy por creer que aquí falta un verso, en el cual, volviendo á los hombres, díjese el poeta que con el sueño olvidaban sus cuidados y reparaban sus fuerzas. Por esto he dicho de los animales, que mientras duermen olvidan sus amores, y he referido los *cuidados* al hombre, que es de quien puede decirse con propiedad que los tiene y los olvida mientras duerme. Sea de esto lo que fuere, veamos ahora el mismo cuadro trazado por otro poeta, y se observará prácticamente la diferencia que hay entre un escritor de fino y delicado gusto, y otro que no le tiene tan puro, aunque por otra parte sea hombre de gran talento, agudo ingenio, y mucha doctrina. Este es nuestro Quevedo, que en la *Silva al sueño*, queriendo imitar este pasage de Virgilio, dice:

Con pies torpes al punto *ciega y fria*,
cayó de las estrellas blandamente
la noche tras las *pardas* sombras *mudas*,
que el sueño persuadieron á *la gente*.
Escondieron las galas á los prados,

estas laderas, y sus *peñas* solas
duermen ya entre sus montes recostados.
Los mares y las olas
si con algun acento
ofenden las orejas,
es que *entre sueños dan al cielo quejas*
del *yerto lecho y duro acogimiento*
que *blandos* hallan en los cerros *duros*.
Los arroyuelos puros
se adormecen al son del llanto mio,
y á su modo tambien se duerme el rio.
Con sosiego agradable
se dejan poseer de tí [1] las flores;
mudos estan los males,
no hay cuidado que hable,
faltan lenguas y voz á los dolores;
y en todos los mortales
yace la vida envuelta en alto olvido:
tan solo mi gemido
pierde el respeto á tu silencio santo &c.

Omitiendo por ahora algunos descuidillos que se pueden notar en este pasage de Quevedo (y no es el peor que se halla en sus obras) observaremos solamente que aquello de que »las peñas »*duermen*" es impropio. Por cierta razon, que á su tiempo veremos, se dice que duermen aquellas cosas que estando ordinariamente en agitacion, como las aguas corrientes ó las olas del mar, quedan alguna vez paradas ó quietas; pero las peñas, que nunca se mueven ni pueden ser

1 Habla con el sueño.

agitadas por el viento, ¿cómo han de dormir porque sea de noche? ¿No vió el buen Quevedo que tan dormidas estan á las doce del dia como á las dos de la mañana? ¿Y qué diremos de aquellos mares y aquellas olas que *entre sueños dan quejas al cielo* de que siendo ellos *blandos* hallan en los cerros *duros* un *lecho yerto* y un *duro acogimiento*; lo cual, traducido en racional, quiere decir que el mar estaba tan en calma, que solo se oia el ligero ruido que sus mansas olas hacian en las peñas de la orilla? ¿Puede alambicarse mas un pensamiento, ni expresarse con mas afectacion? Y en Virgilio ¿hay algo que se parezca á esto? Nada. Las mismas ideas en el fondo ¡con cuánta sencillez y verdad estan expresadas! »el »borrascoso mar en calma, los campos en silencio, »los hombres que rendidos del trabajo gozan ya »de plácido reposo; los animales mismos entre»gados al descanso, la noche silenciosa, los as»tros en la mitad de su carrera;" hé aquí un cuadro perfecto: el de Quevedo tiene algunos borrones.

Edificios, sitios, paysages.

Descripciones de esta clase se hallan á cada paso en los poetas. Virgilio tiene en el libro I. la del puerto cerca de Cartago, adonde pasada la tormenta llegó Eneas con parte de sus naves; en el VI la de los Campos Elíseos, y en todas sus obras otras varias que seria largo copiar; pero que todo poeta debe leer y releer. Homero tiene

muchas bellísimas por su concision, exactitud y sencillez, que igualmente omitiré; porque lo importante en este punto no es acumular ejemplos, sino prevenir á los escritores, particularmente á los Poetas, que se guarden mucho de una manía muy comun en los que no han tenido un gusto tan puro como Virgilio y Homero; la de querer describir todos los objetos de que hablan, creyendo que la poesía consiste en hacinar unas sobre otras sin discernimiento alguno, prolijas, hinchadas, inoportunas, monótonas y trivialísimas descripciones. Cuando uno de los grandes maestros nos ha descrito ya, por ejemplo, una verde y amena pradera esmaltada de flores, rodeada de frondosos y entretejidos árboles que apenas dejan paso por entre sus ramas á los ardientes rayos del sol, y regada por las cristalinas aguas de un manso arroyuelo &c. &c., es inútil que los demas, siempre que hablen de prados, nos repitan la misma descripcion, ó que procurando variarla, la vuelen á perder con alguna añadidura impertinente ó impropia. Boileau censuró ya juiciosamente en su *arte poética* esta pueril manía de querer describir menudamente todos los objetos. Y aunque él aludia á Escuderi y otros poetas franceses, parece que habla de nuestros épicos, y señaladamente de Valbuena en su Bernardo. Ningun poeta antiguo ni moderno ha tenido igual prurito de describir; pero entre sus innumerables y larguísimas descripciones no hay una sola que sea perfecta y oportuna, y esté ceñida á los

límites que señalan el arte y el buen gusto. Al contrario, todas ellas son ó intempestivas ó redundantes; y sus bellezas, si alguna tienen, estan siempre mezcladas con notables defectos, ya en los pensamientos, ya en la manera de expresarlos. Para que la descripcion de un objeto material sea buena, suponiendo que esté introducida con oportunidad, ha de ser tal que un pintor pueda por ella hacer un cuadro que represente el objeto descrito: y en efecto, tales son las de Virgilio, y las de los buenos poetas. Pues si por este principio hemos de juzgar las de Valbuena ¿cuál será la que pueda contentar á un hombre de buen gusto? ¿Qué pintor, por ejemplo, podrá representar en un cuadro el castillo de la Fama por la descripcion de Valbuena, que empieza así?

Entre la tierra, el cielo, el mar y el viento
un soberbio castillo está labrado;
que aunque de *huecos aires su cimiento*
y en frágiles palabras amasado,
hasta no tiene de mayor asiento
el mundo; ni los cielos se le han dado:
pues solo á él y su muralla fuerte
no ha podido escalar ni entrar la muerte.

Dejemos las siete mortales octavas que siguen, que son del mismo jaez, y en las cuales está mezclada la pintura de la Fama con la descripcion de su palacio ó castillo; y dígasenos si habrá en el mundo, no digo un pintor que pueda dibujar sobre la tela, pero ni un hombre que pueda re-

presentarse en su imaginacion un castillo labrado entre la tierra, el cielo, el mar y el viento, (¿qué sitio será este? Serán los espacios imaginarios) cuyo cimiento es de huecos aires, y el cual está amasado en frágiles palabras. Los mas disparatados sueños de un enfermo, como Horacio llamó á extravagancias menos absurdas, han de ser por necesidad mas concertados y coherentes, porque la imaginacion mas delirante no puede forjar un objeto monstruoso sino reuniendo partes materiales y visibles, de las cuales podemos formar idea. Mas de un edificio *amasado de palabras* y de un *cimiento de aire hueco*! ¿quién se la formará?

Descripcion del exterior de una persona verdadera.

Es la de un hombre, una muger, un angel si se aparece en forma humana, y aun los animales, aunque á estos no se puede dar en rigor filosófico el título de *persona*. Ciceron, en la oracion *post reditum in senatu*, describe así el exterior del Cónsul Gabinio cuando se presentó al pueblo para apoyar la ley del tribuno Clodio, por la cual se desterraba á Ciceron: »Presentóse, »dice, el respetable y magestuoso varon (ironía) »soñoliento, embriagado, débil y pálido por sus »lascivos desórdenes; el cabello bañado en olo»rosos ungüentos y rizado hácia la frente, los »ojos cargados, los carrillos caidos, la voz tal-

»buciente como de un beodo &c.» *Primum processit (qua auctoritate vir!) vini, somni, stupri plenus, madente coma, composito capillo, gravibus oculis, fluentibus buccis, pressa voce, et temulenta.* Cervantes tiene en este género algunas bellísimas; por ejemplo la de Maritornes, (Quijote, part. I., cap. 16.) »Servia, dice, en la »venta una moza asturiana, ancha de cara, llana »de cogote, de nariz roma, de un ojo tuerta, y »del otro no muy sana. Verdad es que la gallar»dia del cuerpo suplia las demas faltas; no tenia »siete palmos de los pies á la cabeza, y las espal»das, que algun tanto le cargaban, la hacian mi»rar al suelo más de lo que ella quisiera.» Obsérvese que en esta descripcion por ser jocosa, y por serlo el todo de la obra, vienen bien algunas expresiones familiares y aun bajas, y como *cogote, tuerta, roma*; pero no seria lo mismo en una descripcion séria, y en una composicion que exigiese tono elevado. No es ni con mucho tan perfecta, aunque tiene rasgos muy bellos, esta de Lope (Jerusalen, lib. III.) Describe la persona de Saladino, y dice:

Adornada de un negro remolino,
cual novillo feroz tostado y hosco,
la frente, de un color trigueño puro,
era en su torre el más soberbio muro.
Pobladas cejas, ojos negros graves
sangrientas niñas de color fogosa;
corva nariz (por Ciro, ó por las aves
símbolo del Imperio, en Persia hermosa)

cercaba las mejillas insuaves
hispida barba, rígida y cerdosa;
los bigotes, que en punta se adelgazan,
los ojos con ser suyos amenazan.
La gruesa boca alegre descubria
bien puestos dientes; grueso y alto cuello,
dispuesto cuerpo, y miembros que podia
la escultura medir del pie al cabello.

Ya he dicho que en Lope casi siempre se hallan mezcladas bellezas, tal vez de primer orden, con faltas groseras que hoy evitaria un principiante; efecto del mal gusto que dominaba en su tiempo. Aquí tenemos otra prueba, y cada página suya las ofrece. Al lado de algunas bien entendidas pinceladas, como »pobladas cejas, ojos »negros graves; hispida barba, rígida y cerdo»sa; grueso y alto cuello"; tenemos una frente que en *la torre* de Saladino *es el mas alto muro*, unos bigotes que amenazan á los ojos aunque son *suyos*, y la pedantesca observacion hecha al paso de que la nariz corva se tenia en Persia por hermosa, ó porque asi era la de Ciro, ó porque es corvo el pico del águila, símbolo del Imperio.

En confirmacion de lo que he dicho acerca de las descripciones de Valbuena, copiaré otra suya. Es la de la hechicera Arleta, cuando por medio de sus encantos se muestra á Ferragut con el exterior de una sin igual belleza: está en el libro VII, y dice así:

De poca edad y mucha hermosura
niña de alegre gusto parecia;

la frente un claro cielo, en cuya altura
sobre la nieve el sol resplandecia;
de gentil cuerpo y agradable hechura,
el rostro del color que nace el dia,
la garganta gentil, y el blanco pecho
de frescas rosas y jàzmines hecho.

Dado al descuido un nudo en el cabello,
donde el sutil amor quedó enredado
para hacer lazos y marañas de ello
y el pensamiento atar al mas delgado;
dos arcos de un dorado y sutil vello
de cien flechas y mas cada uno armado,
que van volando y dan en las entrañas,
al mover de las cejas y pestañas.

Dos mayos de azucenas y claveles
en un verano, son sus dos mejillas;
sus dulces labios de coral, *rieles*
con que *rie* el placer por sus orillas:
de aljofarados dientes dos *caireles*,
y en cada uno *un millon de maravillas*:
verdes sus ojos, y sus luces bellas
mil soles, que son poco mil estrellas.

.....
.....
.....
.....

Aquí, á excepcion de tres ó cuatro rasgos bien dibujados y que pudieran entrar en una buena descripcion, todo lo demas es bambolla, hinchazon, mal gusto, impropiedad y algarabía. Una frente que es un claro cielo, en cuya altura res-

plandece el sol sobre la nieve, sin duda para decir que siendo la frente blanca el cabello era rubio; un nudo dado en el cabello, en cuyo nudo el sutil amor quedó enredado para hacer lazos y marañas de ello (la gramática exigia de él), y atar el pensamiento al mas delgado: (¿qué quiere decir esto? ¿quién es el mas delgado?) Unos arcos de vello armados de cien flechas y mas, unos labios que son *rieles* con que el placer *rie* por sus orillas, unos caireles de dientes, en cada uno de los cuales hay un millon de maravillas; unos ojos *verdes* (¡qué hermosos serían!), cuyas luces bellas son mil soles (no era malo si cada uno de ellos era un sol; pero ¿mil? ¿quién podria resistir tanta luz y tanto calor?), porque mil estrellas son poco: dos mejillas que son dos mayos de azucenas y claveles en un verano; y lo demas que he omitido por evitar prolijidad: ¿es esto, no digo describir poéticamente, pero ni siquiera hablar como racional? Por el contrario, veamos todavía otra del inmortal Cervantes, que en el prólogo del Quijote describe asi el exterior y ademan de un escritor pensativo. »Muchas ve»ces tomé la pluma para escribilla (la prefa»cion), y muchas la dejé por no saber lo que es»cribiria; y estando una suspenso, con el papel »delante, la pluma en la oreja, el codo en el bu»fete y la mano en la mejilla, pensando lo que »diria, entró á deshora un amigo mio &c." He aquí un cuadro acabado, que un pintor puede inmediatamente trasladar á la tela: hé aquí lo

que se llama describir con verdad y copiar la naturaleza; hé aquí el hombre que tenia gran talento para describir, y que en esta prenda y otras muchas de las que constituyen un escritor, no conoçe igual entre nosotros. Léanse tantas descripciones de todas clases como hay en sus obras, y se verá que ninguno de nuestros autores de prosa ó verso puede competir con él en el talento de pintar. Por eso es el mejor y el primero de nuestros escritores. Porque, no lo dudemos, este arte de poner á la vista del lector los objetos con tanta verdad y tan al vivo como si estuviesen presentes, es el secreto de los grandes maestros; es un talento raro y precioso, que no se suple con relumbrones, palabrotas de pie y medio, y monstruosas combinaciones de partes que no están ni pueden estar reunidas en la naturaleza, ni forman un todo regular. Estos fantásticos seres criados por una desarreglada imaginacion, son cabalmente la cabeza humana unida al cuello de caballo con plumas de varios colores, de que habla Horacio.

Pintura de persona ficticia.

Asi se llaman los seres morales y abstractos, como las virtudes, los vicios, la fama, el deleyte &c. cuando les damos cuerpo ó los personificamos. Tal es la bellísima pintura de la *Fama* en Virgilio, lib. IV. de la Eneida, y tal esta de la *Envidia* en Ovidio (lib. II. de los Metamorfóseos).

Pallor in ore sedet, macies in corpore toto;
nusquam recta acies; libent rubigine dentes;
pectora felle virent; lingua est suffusa veneno;
risus abest, nisi quem visi movere dolores.

Pálido rostro, cuerpo descarnado,
atravesada vista, negro diente,
hiel en el corazon, lengua bañada
en veneno mortal, risa ninguna;
sino cuando se goza y se sonrie
al ver agenos males y dolores.

Pongamos ahora al lado de esta concisa y significativa pintura varias de la misma clase que Lope reune en el libro VII. de su Jerusalen, y se verá lo que va de un verdadero poeta á un amplificador de frases. Habla del consejo tenido por Luzbel para impedir el arribo de los cruzados á Palestina; y despues de decir que á su voz alzaron la frente los siete pecados capitales, los describe así:

La soberbia en figura de gigante,
armada de blasfemias y de voces,
se le puso colérica delante
con mil sierpes *voraces y veloces.*
Cerradas las dos manos de diamante,
la caduca avaricia *los feroces*
miembros movió de un lago de oro ardiente;
Tántalo de ambicion eternamente.

Hermosa, aunque en figura de sirena,
de los pechos abajo cabra informe,
la lascivia volvió la cerviz, llena
de vivo azufre, al capitan *enorme.*

La envidia vil, á quien su propia pena
le dieron por *castigo mas conforme*;
su mismo corazon, por dar oidos,
apartó de sus dientes carcomidos.
Gruesa, membruda, colorada y *fresca*,
el vientre grande, la garganta *larga*,
se alzó la gula que entre carne y pesca
á un vaso bacanal la mano alarga.
La frenética furia que *refresca*
cólera requemada y hiel amarga,
paró la ira: y solo la pereza
no levantó del suelo la cabeza.

Omitiendo aqui varias observaciones, que serán mas oportunas en otro lugar, nótese únicamente la falta de gusto con que estan escogidos casi todos los rasgos característicos de los vicios, y el tono burlesco con que estan trazados algunos de los que pueden convenirles; jocosidad incompatible con el tono sério, grave y magestuoso de la Epopeya. Pero nótese tambien cuán feliz y vigorosa es la última pincelada,

. . . . . „y solo la pereza
„no levantó del suelo la cabeza."

Descripcion de las cualidades morales de un individuo.

Cervantes, en el capitulo XIII, parte I. del Quijote, describió así las de Grisóstomo. »Este cuerpo, señores (dice su amigo Ambrosio), que con »piadosos ojos estais mirando, fué depositario de »una alma en quien el cielo puso infinita parte

»de sus riquezas. Ese es el cuerpo de Grisósto-
»mo, que fué único en el ingenio, solo en la cor-
»tesía, extremo en la gentileza, fénix en la amis-
»tad, magnífico sin tasa, grave sin presuncion,
»alegre sin bajeza, y finalmente primero en todo
»lo que es ser bueno, y sin segundo en todo lo
»que fue ser desdichado." Este retrato, que es bueno en boca de Ambrosio porque este habla y debe hablar el lenguage de un estudianton de aquel tiempo, no lo seria tanto en boca del autor y en una obra de otro género, porque pareceria dibujado con demasiada simetría y recargado de contrastes estudiados. Pero aun así podria pasar por modelo al lado del siguiente de Valbuena. En el libro III. del Bernardo quiso hacer el retrato de un tal Altravicio, personage que no vuelve á parecer en todo el poema; circunstancia por la cual, aun estando bien hecho, era inútil é inoportuno. Pero es como todas las descripciones suyas que ya hemos visto, y otras muchas que pudieran citarse. Dice así:

Venia en el servicio del Rey Casto, . . .
Altravicio, un *fantástico* mancebo,
de *aguda presuncion*, de ingenio vasto,
de *antiguas* vidas un archivo *nuevo*:
Momo de habilidades, cuyo pasto
fué siempre decir mal, y de este *cebo*
sacó por *menor* paga y *mayor* mengua
dos *riendas* en la *cara* y no en la *lengua*.
Autor de *extraordinarias opiniones*,
vano, hablador, *baraja de porfias*,

tan lleno de *razon* y de *razones*,
que venciera con ellas un Golias;
adulador, *quimera de invenciones*;
y *por dar en* privado aquellos dias,
y fingirse *algo* allí donde era *nada*,
al Rey acompañaba en la jornada.

Sobre semejante retrato nada hay que decir. Cualquiera ve que en todo él no hay mas rasgos buenos que cuatro »de ingenio vasto y vano, hablador, adulador", que todo el resto es detestable, y que escribir de esta manera, no es como quiera no saber retratar las cualidades intelectuales y morales de un hombre, es no tener sentido comun. Fácil seria demostrar que todas las expresiones notadas con letra bastardilla son de pésimo gusto; pero esto sería malgastar el tiempo: ellas mismas lo están diciendo.

Descripcion de las cualidades morales, no de un individuo particular, sino de una clase entera.

El griego Teofrasto escribió una obra entera sobre varios de estos caracteres morales; los veinte y ocho que nos quedan estan trazados con maestría, y escritos con aquella sencillez y naturalidad que admiramos en los escritores griegos del buen tiempo. La Bruyere, el primero que entre los modernos publicó una obra de la misma naturaleza y con el mismo título, tiene muchos rasgos felicísimos, y que prueban un gran pono-

cimiento del corazon humano; pero en general hay demasiada sutileza y poca naturalidad en sus largas descripciones. Como estos caracteres trazados de propósito son bastante extensos, daré para muestra algunos mas breves tomados de escritores nuestros. Cervantes, por ejemplo (en la Galatea) dice del zeloso. »Enviendo el amante zeloso, conviene que sea, como lo és, traidor, »astuto, revoltoso, chismero, antojadizo, y aun »mal criado. Y á tanto se excede la zelosa furia »que le señorea, que á la persona que mas quiere es á quien mas mal desea. Querria el amante »zeloso que solo para él fuese su dama hermosa, »y fea para todo el mundo: desea que no tenga »ojos para ver mas de lo que él quisiere, ni oidos para oir, ni lengua para hablar; que sea »retirada, desabrida, soberbia y mal acondicionada: y aun á veces, apretado de esta pasion »diabólica, desea que su dama se muera..... Cualquiera sombra le espanta, cualquiera niñería »le turba, y cualquiera sospecha falsa ó verdadera le deshace."

En el *Hipólito y Aminta* de D. Francisco Quintana se dice »que los vanagloriosos son aquellos á quienes el viento de la jactancia levanta »sobre sí mismos; los que procuran que injustamente los veneren; los que favorecen á los aduladores; los que quieren enseñar, cuando para »sí no saben; los que intentan ser tenidos por doctos en lo que no entienden; los que se huelgan »de que se crean de ellos cosas grandes; los que

»en las palabras son tan graves, que se escuchan; »los que son en prometer veloces y en dar dimi»tados &c."

Acerca de estos caracteres se debe prevenir lo mismo que de los retratos de los individuos se dirá en otro lugar, á saber, »que deben ser muy »verdaderos ó fielmente copiados de la naturale»za, no de pura imaginacion; y que las faccio»nes, por decirlo así, de la clase retratada sean »de tal modo las suyas que no puedan convenir »á otra." El último que he citado tiene algun defecto en esta parte. No así el siguiente de Saavedra, en sus Empresas, en el cual hace el retrato moral, no de un individuo ó clase particular sino del hombre en general. Ya se deja entender que de los vicios y defectos comunes de que habla, son excepciones honrosas los hombres virtuosos que saben refrenar sus pasiones. »Es, dice, el hom»bre el mas inconstante de los animales, á sí y »á ellos dañoso. Con la edad, la fortuna, el inte»res y la pasion se va mudando..... Sabe disimu»dar y tener ocultos largo tiempo sus afectos: con »palabras, la risa y las lágrimas encubre lo que »tiene en el corazon; con la religion disfraza sus »designios, con el juramento los acredita, y con »la mentira los oculta. Obedece al temor y á la »esperanza; los favores le hacen ingrato, el man»do soberbio..... Escribe en cera los beneficios »que se le hacen; las injurias recibidas, en mar»mol..... El amor le gobierna, la ira le manda. En »la necesidad es humilde y obediente; y fuera de

»ella arrogante y despreciador. Lo que en sí ala-
»ba ó afecta, le falta. Se juzga fino en la amistad;
»y no la sabe guardar. Desprecia lo propio, y am-
»biciona lo ageno. Cuanto mas alcanza, mas de-
»sea. Con las gracias ó acrecentamientos agenos
»le consume la envidia. Amà en los demas el ri-
»gor de la justicia, y en sí la aborrece." Este cua-
dro es verdadero, y está enérgicamente dibuja-
do. Solo fatiga un poco leer de seguida tantas
cláusulas breves, cortadas y simétricas; pero este
es el carácter, ó por mejor decir, el defecto ge-
neral del estilo de Saavedra.

ARTÍCULO II.

Enumeracion.

Por los varios ejemplos que he citado de toda
clase de descripciones ha podido verse ya que es-
tas se hacen, ó enumerando simplemente las par-
tes, cualidades y circunstancias del objeto, ó di-
ciendo ademas algo de cada una de ellas. Mas cómo
se pueden enumerar tambien cosas que no
sean rasgos descriptivos, y decir algo de cada una
de ellas, se han considerado estas dos formas co-
mo distintas de la descripcion, y se distinguen con
nombres particulares. La simple enumeracion se
llama *enumeracion de partes*; la enumeracion
acompañada de afirmaciones ó negaciones sobre
cada una de las cosas enumeradas, *distribucion*.

Simple enumeracion.

Tal es entre otras de Ciceron la que en la segunda Catilinaria hizo de todas las gentes de mala conducta que eran amigos de Catilina; dice así: *¿Quis tota Italia veneficus? Quis latro? Quis sicarius? Quis parricida? Quis testamentorum subjector? Quis circumscriptor? Quis ganeo? Quis nepos? Quis adulter? Quæ mulier infamis? Quis corruptor juventutis? Quis corruptus? Quis perditus? qui se cum Catilina non familiarissime vixisse fateatur?* ¿»Qué envenenador hay en toda Italia, »qué salteador de caminos, qué asesino, qué par»ricida, qué falsificador de testamentos, qué es»tafador, qué disolutó, qué disipador, qué adúl»tero, qué muger infame, qué corruptor de la »juventud, qué jóven voluptuoso, qué hombre »perdido, que no confiese haber vivido con Ca»tilina en la mas íntima familiaridad?" No he traducido literalmente *ganeo y nepos*; porque los términos que exactamente les corresponden en castellano, son bajos.

Cervantes hace en el prólogo del Quijote una muy buena enumeracion de las circunstancias que favorecen á un escritor para que sus obras sean perfectas, y de que él carecia cuando compuso la suya, hallándose, como se hallaba, en una cárcel, »donde toda incomodidad tiene su »asiento, y donde todo triste ruido hace su ha»bitacion." »El sosiego, dice, el lugar apacible, la

»amenidad de los campos, la serenidad de los »cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud »del espíritu, son grande parte para que las mu»sas mas estériles se muestren fecundas, y ofrez»can partos al mundo que le colmen de mara»villa y de contento."

No es de este gusto una enumeracion de Lope en el libro IX de la Jerusalen. Contando cómo el mágico Majadal intentó impedir á los Cruzados el desembarco en Palestina poniendo á la entrada del puerto de Jope un barco lleno de animales ponzoñosos, no perdió la ocasion de lucir su erudicion; y asi, despues de haber dicho que Majadal

. . . . . con cien esclavos parte
al monte de Seniz y Antipatrida,
en cuya sierra y campo los reparte,
ya con encanto, ya con red tendida;
para que con industria, ingenio y arte
toda serpiente venenosa asida,
hinchesen un navío, que la entrada
estorbára á Ricardo y á su armada:

en lugar de pasar inmediatamente á referir que así se hizo, y cómo los cristianos superaron este obstáculo, lo cual hubiera sido saber contenerse en los límites que prescriben las reglas mas comunes de toda narracion; se detiene á darnos la siguiente lista de todos los animales venenosos que se conocen, y aun de muchos que nunca han existido sino en el pais de las fábulas, y dice:

Aspides, sapos, quencris, sipedones,

y de Rindaco sierpes voladoras;
víboras, hemorroidas, icneumones,
modites, de la arena moradoras;
pórfiros indios, hepas y dragones;
salpingas, de la trompa imitadoras;
con doblada cabeza anfesibenas,
y salamandrias de veneno llenas.
Dipsas, y equidnos de cruel terreno;
natrices, crocodilos, angos, faras;
las culebras que dejan el veneno
antes que beban en las fuentes claras;
el cancro ponzoñoso, de pies lleno;
los jáculos que vuelan como jaras,
los que el *amor inspiran*, los esquincos
que por los prados van corriendo *á brincos*:
Las cerastas que engañan á las aves,
víboras, estelionés y quelidros;
el basilisco, á quien las sierpes graves
huyen; los veneníferos enidros.

¡Qué insufrible pedantería!

De la misma clase, pero mucho mas desatinada, pedantesca é indecente, es una de Valbuena en el libro XVIII del Bernardo, cuando al describir la cueva del mágico Tlascalan, hace un inventario de todas las baratijas que habia en ella. No la copiaré por demasiado larga, como que tiene nada menos que sesenta y cuatro versos; porque hay en ella expresiones que ni aun como cita pueden entrar en esta obra, y porque para muestra del gusto de su autor en materia de enumeraciones basta la ya citada de Morgante. El

que tenga estómago y paciencia puede leerla en el original, y verá que desde que Apolo es Apolo y las Musas Musas no se ha escrito jamas en ninguna lengua cosa de tan depravado gusto. Y lo mejor es que al catálogo de los utensilios mágicos sigue inmediatamente otro de las piedras preciosas que adornaban la cueva, ocupa siete octavas, y, si cabe, es peor que la antecedente, por los errores vulgares que contiene acerca de las virtudes ocultas y milagrosas de ciertas piedras.

Enumeracion con distribucion.

Esta, como he dicho, añade á la simple enumeracion el afirmar ó negar algo de cada una de las cosas que se enumeran. Asi Ciceron, enumerando irónicamente en la oracion *pro Milone* todos los que habian sentido la muerte de Clodio, dice de cada uno cosas distintas. Estas son sus palabras. *P. Clodii mortem æquo animo ferre nemo potest: luget senatus, mœret equester ordo, tota civitas confecta senio est, squalent municipia, afflictantur coloniæ; agri denique ipsi tam beneficum, tam salutarem, tam mansuetum civem desiderant.* »Inconsolables estan todos por la »muerte de Clodio: llora el Senado, el órden »ecuestre está lleno de tristeza, y la ciudad en»tera traspasada de dolor; los Municipios se vis»ten de luto, las colonias se afligen, y los campos »mismos echan de menos á tan benéfico, tan útil »y tan pacífico ciudadano."

Cervantes tiene tambien una buena distribucion en el capítulo II, parte I, cuando dice. »He»chas pues estas prevenciones no quiso (D. Qui»jote) aguardar mas tiempo á poner en efecto su »pensamiento, apretándole á ello la falta que él »pensaba que hacia en el mundo su tardanza, »segun eran los *agravios* que pensaba *deshacer*, »*tuertos* que *enderezar*, *sinrazones* que *enmen»dar*, *abusos* que *mejorar*, y *deudas* que *satis»facer*."

Para emplear con oportunidad estas dos formas, téngase presente que la distribucion supone mas tranquilidad en el que habla, y la simple enumeracion cierto grado de viveza y movimiento en la fantasía. Las circunstancias indicarán al escritor cual de ellas deberá preferir en cada caso, como tambien si convendrá ó no individualizar una idea general enumerando las particulares que comprende; porque esto, si se hace sin discernimiento, conduce al estilo difuso ó asiático. Este es, se puede decir, el defecto capital de casi todos nuestros poetas. En cogiendo entre manos un pensamiento que abrace una série de ideas, ó un todo compuesto de muchas partes, no paran hasta haber individualizado prolijamente aquellas, ó haber hecho de todas estas una fastidiosa enumeracion.

CAPITULO II.

De las formas propias del que raciocina ó discurre.

No se comprenden bajo este título las formas *lógicas* del raciocinio, conocidas en las escuelas con los nombres de *silogismo*, *entimema* &c. Aquí se trata de las formas oratorias que emplea para presentar sus pensamientos un hombre que discurre tranquilamente, y quiere mas bien instruir á los que le oyen que conmoverlos é inflamarlos. Fácil es conocer que en este caso coordina simétrica y paralelamente sus ideas, *oponiendo unas á otras las que son contrarias*; *concede en parte é hipotéticamente lo mismo que se disputa, para probar que aun concedido no le perjudica*; hace *reflexiones* sobre los hechos de que trata; *insiste* sobre aquellos pensamientos que le parecen mas interesantes, variándolos, extendiéndolos é ilustrándolos; observa escrupulosamente la *gradacion* de las ideas, y las coloca en la debida progresion; pica, por decirlo así, la curiosidad de sus oyentes, y ejercita su inteligencia con inesperadas y aparentes *paradojas*; compara unos objetos con otros, haciendo sentir lo que tienen de semejante; siembra su discurso de *dichos graves y sentenciosos*; *previene las objeciones* que se le pudieran hacer; y dice expresamente que *va á pasar* de un punto á otro, ó á *interrumpir* el

que habia comenzado, ó á *volver* al que habia interrumpido. A estas varias maneras de presentar los pensamientos han dado los Retóricos escolásticos los doctos nombres de *Antítesis*, *Concesion*, *Epifonema*, *Expolicion*, *Gradacion*, *Paradoja*, *Semejanza* ó simil, *Sentencia*, *Prolepsis*, *Transicion*, *Reyeccion* y *Revocacion*. Y aunque el saber estos términos técnicos y las puerilidades que bajo estos títulos se enseñan en las Retóricas vulgares, de nada sirve en la práctica; no sucede así con algunas muy juiciosas observaciones que han hecho los buenos críticos sobre el modo y la ocasion de emplear cada una de estas formas. Las expondré pues, conservando los términos técnicos ya indicados.

Antítesis.

Esta palabra griega significa literalmente *contraposicion*, y por eso se llama así con toda propiedad » la forma que tiene el pensamiento cuan» do se contraponen unas á otras ideas contrarias; » ya esten expresadas por sola una palabra, ya » por una frase entera."

Son tantas las acciones y cualidades contrarias, esto es, que se excluyen una á otra, como *amar y aborrecer*, *temer y esperar*; *rica*, *pobre*; *vivo*, *muerto*; *duro*, *blando* &c., que es imposible que no ocurran con frecuencia sus ideas. Pero como el detenerse á contraponerlas una á otra simétricamente para que resalten mas, supone que el que habla se halla en un estado tran-

quiló que le permite observar esta contraposicion y hacerla observar á los otros; es menester por regla general no emplear estos formales contrastes en los pasages patéticos, ó cuando se supone muy acalorada la imaginacion de aquel en cuya boca se ponen. No se ha de entender esto tan literalmente, que si alguna vez la naturaleza misma del pensamiento pidiere esta contraposicion, deje de hacerse aun enmedio del fogoso lenguage de la imaginacion y las pasiones. Lo que se previene es únicamente, que por lo comun esta forma es mas propia del razonamiento y de la reflexion; y sobre todo que en cualquier pasage en que se halle, sea natural y no buscada con demasiado estudio. Así es muy oportuna, y nada tiene de violenta, aquella de Cervantes en el primer capítulo del Quijote, en que dice que »del »*poco* dormir y *mucho* leer se le secó (á este) el »celebro." Tambien son buenas, porque el pensamiento mismo las está pidiendo, las dos que contiene el último terceto del soneto de Arquijo á las estaciones. Dice así:

¡Oh variedad comun! ¡mudanza cierta!
¿Quién habrá que en sus *males* no te *espere*?
¿Quién habrá que en sus *bienes* no te *tema*?

La naturaleza tambien de cada composicion indicará si la antítesis que queremos emplear es ó no oportuna; y si conviene ó no al tono general y dominante de la obra. En este punto es menester mucho cuidado: antítesis, que en composiciones jocosas vienen bien y tienen mucha gra-

cia, serian impertinentes en un escrito sério. Así, cuando Cervantes dice, en el mismo pasage citado, que á D. Quijote se le pasaban leyendo libros de caballerías »las noches de *claro en claro*, y los dias de *turbio en turbio*"; y cuando en el capítulo II. dice que D. Quijote »caminaba tan *despacio*, y el sol entraba tan *apriesa* y con tanto »ardor, que fuera bastante á derretirle los sesos, »si algunos tuviera": todo el mundo ve que estas antítesis, aunque estudiadas, convienen con el tono jocoso de la obra. Al contrario, cuando Garcilaso (Egloga I.), hablando en tono sério y respetuoso con un alto personage, le dice:

Luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita inumerable suma
de tus virtudes y famosas obras;
antes que me consuma,
faltando á tí que á todo el mundo *sobras*;

cualquiera conoce que la antítesis de *faltar* y *sobrar* es no solo traida con violencia, sino tambien de mal gusto, como fundada en el pueril equivoquillo á que dan lugar las dos acepciones del verbo *sobrar*, el cual significa haber de una cosa mas de lo necesario, »y tambien aventajar, »exceder, sobresalir." En el dia es ya anticuado en esta acepcion.

Mucho mas estudiadas y ridículas son estas otras de Valbuena, en la égloga VI. Dice el pastor Ursanio que tiene un vaso de madera con tantas y cuantas labores (mezquina imitacion de Teócrito), que le guarda para su zagala, y que

va á regalársele: respóndele Tyrséo, que el don es tan precioso que la pastora no podrá menos de estimarle, y que si en efecto se muestra agradecida, suyo es el tiempo, y puede *navegar* á su sabor; y replica el primero:

Entre esa *confianza y temor vivo*:
con la *frialdad* de mi *bajeza muero*,
con el *calor* de su *valor revivo*.

¡Qué lindas antítesis! ¡y en boca de un pastor!

Concesión.

„Consiste en conceder sencilla ó artificiosa„mente alguna cosa que á primera vista parece „que nos perjudica; pero dando á entender que „aun concedida, tenemos otros medios de defen„sa mas seguros y eficaces."

Las concesiones francas ó de buena fe solo vienen bien en pasages tranquilos; las simuladas ó artificiosas pueden convenir al lenguage de las pasiones. Para que se vea en qué consisten estas, citaré una bellísima de Ciceron en la II. Filípica: pero para que se pueda sentir toda la gracia y fuerza que tiene, es necesario notar que habiendo hablado Ciceron pocos dias antes en el senado contra el Cónsul M. Antonio, este, que aquel dia no habia asistido al senado por indisposicion, vino al siguiente, é informado de lo que Ciceron habia dicho contra él se quejó agriamente, insistiendo mucho en que Ciceron era un ingrato que habia olvidado el singular beneficio que le debia.

Este decantado beneficio se reducia á que cuando Ciceron, despues de la batalla de Farsalia se restituyó á Italia, Antonio, que mandaba en ella en nombre de Cesar, y proscribia arbitrariamente á los que habian seguido el partido de Pompeyo, no habia mandado matar á Ciceron, que habia sido uno de ellos. Ciceron responde primero directamente á este cargo diciendo, que Antonio no habia tenido en aquella época autoridad para mandar quitarle la vida; porque cuando él llegó á Italia tenia ya carta de César, en la cual este no solo no le trataba como á enemigo, sino que le mantenia en todos sus honores y dignidades. Y despues de alegar otras varias razones, apostrofa así al mismo Antonio para acabar de confundirle. „Pero: sea beneficio (el no haberme asesina„do) puesto que este es el mayor que pudo hacer „un salteador de caminos; ¿en qué puedes lla„marme ingrato? ¿Acaso no debí lamentar la „ruina de la patria, por no parecer ingrato para „contigo"? *Sed sit beneficium, quandoquidem majus accipi à latrone nullum potuit; in quo potes me dicere ingratum? An de interitu Reipublicæ queri non debui, ne in te ingratus viderer?* Ya se ve que esta concesion es simulada y artificiosa; Ciceron no confiesa ni reconoce de buena fe que debiese estar agradecido á M. Antonio por el supuesto favor que este le echaba en cara; pero se lo concede para probarle que aun en este caso era justo anteponer el bien público á los respetos particulares.

Esta concesion, aunque no franca y sincera, es sin embargo séria y acomodada al tono grave del parage en que se halla que nada tiene de festivo ni chancero. Veamos una jocosa de Argensola el mayor. Parece que alguno se habia burlado de él, porque la dama á quien servia se pintaba; y él le responde en un bellísimo soneto, que aunque muy sabido quiero copiar aquí; porque él y otros tres del mismo autor son de los mejores que tenemos en castellano.

Yo os quiero confesar, D. Juan, primero
que aquel blanco y carmin de Doña Elvira
no tiene de ella mas, si bien se mira,
que el haberla costado su dinero.
Pero tambien que me confieses quiero
que es tanta la *verdad* de su mentira
que en vano á competir con ella aspira
belleza igual de rostro verdadero.
¿Mas qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así naturaleza?
Porque este cielo azul que todos vemos,
ni es cielo ni es azul; lástima grande
que no sea verdad tanta belleza.

De concesiones francas y sinceras, como raras veces ocurren, es inútil citar ejemplos, y detenernos mas sobre este punto. Lo único que puede prevenirse es que todas ellas, francas ó simuladas, sérias ó jocosas, sean oportunas y naturales, y que el escritor no se afane por buscarlas. Si el asunto y la série de sus raciocinios las pidieren,

ellas se le ocurrirán por sí mismas. Solo observaré que tienen mas gracia y fuerza y ocultan mejor el artificio, cuando no se expresan las fórmulas „pero concedamos, supongamos por un ins„tante" y otras semejantes: sino que se introducen como una proposicion incidente ó un paréntesis. Tal es esta de Cervantes. En el cap. 37 de la primera parte del Quijote, en el discurso que hace acerca de la preeminencia de las armas sobre las letras, dice. „Los trabajos del estudiante „son estos: principalmente pobreza, no porque „todos sean pobres, sino por poner este caso en „todo el extremo que pueda ser &c." Esta es una verdadera concesion, y mas fina que si hubiese dicho „se alega la pobreza del estudiante. No to„dos son pobres; pero supongamos que lo fue„sen &c."

Epifonema,
(esto es, *exclamacion final*).

Se llaman así las reflexiones con que á veces se concluye la narracion de algun hecho ó cualquier otro pasage. Estas reflexiones son sugeridas ó por el simple raciocinio ó por algun afecto; y así, las primeras pertenecen en rigor á las formas de esta segunda clase, y las otras á las de la tercera; pero aunque en realidad son distintas, reuniré aquí ambas especies, ya que tienen el mismo nombre.

De una y otra clase ocurren ejemplos á cada paso en los escritores. Virgilio tiene dos oportu-

nísimas en el principio de la Eneida, una en tono patético y otra de simple reflexion. Preguntando en la invocacion por qué Juno habia perseguido tan encarnizadamente á un varon tan religioso como Eneas, exclama admirado:

¡*Tantæ ne animis cœlestibus iræ*!

¡Tamañas iras en celeste pecho!

Y mas abajo, recapitulando los motivos que tenia Juno para oponerse á su establecimiento en Italia, de los cuales el principal era haber sabido de los Hados que de los descendientes del héroe troyano nacerian con el tiempo los que debian arruinar á Cartago, su ciudad predilecta; concluye con esta tranquila pero sentenciosa reflexion.

Tantæ molis erat Romanam condere gentem.

Tan alta empresa y tan dificil era
fundar de Roma el poderoso imperio.

Ciceron tiene una epifonema llena de fuego en la segunda Filípica. Despues de referir los escandalosos viages que hizo Antonio por la Italia siendo Tribuno del pueblo, en los cuales iba delante en medio de los Lictores, y en una magnífica litera una baylarina, su manceba; seguia luego Antonio en una especie de birlocho, despues otro carruage con los rufianes compañeros infames de sus liviandades, y entre ellos confundida y como arrinconada la madre del Tribuno: exclama Ciceron indignado de la indecencia con que este trataba á su madre, y aludiendo á lo funesto que él habia sido ya y seria en adelante á su patria: ¡*Oh*! *miseræ mulieris fœcunditatem calamitosam*!

»¡Desgraciada muger! ¡fecundidad funesta!" Léase el pasage entero en el original.

Es necesario advertir, que muchas veces la reflexion sentenciosa con que termina un pasage está propuesta como una razon ó prueba de lo que se ha dicho; y entonces es mas fina, porque se descubre menos el artificio retórico. Tal es esta de Lope (Circe, canto 1). Refiriendo cómo Circe iba á tocar á Ulises con su vara para que correspondiese á su amor; cómo él tiró de su espada, y cómo ella entonces recurrió al ruego y á las lágrimas, y él calmó su enojo: concluye asi el pasage.

De sus ruegos al fin vencido tarde
paró el rigor, *que nunca fué sangriento*
el hombre de sutil entendimiento.

La reflexion es verdadera y oportuna, y pudo ponerla en forma de sentencia, diciendo: »paró »el rigor. ¡Oh! nunca fué sangriento &c." Pero hizo mejor en enunciarla como simple causal de lo que acababa de referir. No es tan feliz, aunque propuesta del mismo modo, otra que tiene poco antes. Hablando de que los soldados de Ulises rompieron, creyendo que contenia grandes riquezas, un cuero en que Eólo le habia dado encerrados los vientos, dice:

Rompen la piel, y por el ayre vago
salen los vientos; porque *coge vientos*
quien siembra codiciosos pensamientos.

Esta es una moralidad necia y de mal gusto, como fundada en el equívoco que resulta de tomar la

palabra *vientos* en el sentido literal y en el figurado. Todavía es peor, mas fria, y mas ridícula esta de Valbuena (libro I del Bernardo). Describiendo el palacio y los jardines de Morgana, y habiendo dicho que ya llegó á ellos Alcina; interrumpe la narracion de su viage, anuncia que va á hablar de otra cosa, y añade:

El triste y ronco son de las cadenas
de un Conde por envidia aprisionado,
aunque al Rey sordas porque son agenas,
ya mi música y voz han destemplado:
y sus canas, de honor y llanto llenas,
piden que deje el *cuento comenzado*,
por ver de sus delitos el proceso:
que es obra santa consolar á un preso.

¿Puede darse mayor insulsez? ¿Con qué hablar de la prision del Conde de Saldaña, ochocientos años despues que sucedió, es ir á consolar á un preso?

Expolicion, conmoracion, ó amplificacion.

La hay siempre que extendemos un pensamiento presentándole bajo diferentes aspectos; ya variando la expresion, ya individualizando las ideas parciales de que consta, ya acumulando otros varios que, aunque no materialmente idénticos, vienen á decir lo mismo. Introducida con oportunidad y bien manejada, es grandiosa; pero si no se emplea con tino y discernimiento, degenera en lo que los griegos llamaban *tanto-*

logia y perisologia, dos defectos capitales cuya diferencia se entenderá mejor con los ejemplos que con prolijas explicaciones.

De la amplificacion, que consiste en repetir un mismo pensamiento variando la expresion, tenemos un bellísimo ejemplo en Homero (Ilíada, libro 1, verso 286). Para cortar la disputa entre Agamenon y Aquiles y sosegar sus ánimos irritados, habia propuesto Nestor que aquel no quitase á este su cautiva, y este no se obstinase en rivalizar con el primero; á lo cual le responde Agamenon:

Anciano! en todo la verdad dijiste;
pero Aquiles pretende *sobre todos*
los otros ser, *á todos dominarlos*,
sobre todos mandar, y *como gefe*
dictar leyes á todos: y su orgullo
inflexible será.

Esta repeticion de una misma idea, presentándola bajo cuatro aspectos diferentes de »superioridad, dominacion, mando y supremo generalato", seria inútil si fuese otra la situacion del que habla; pero en el parage en que está es, atendidas todas las circunstancias, el lenguage mismo de la naturaleza. Un hombre vivamente herido de una idea insiste en ella, no se cansa de repetirla; y no pareciéndole bastante enérgica la primera expresion, busca otras nuevas para enunciarla con mas fuerza, sobre todo si es la única razon que puede alegar en su defensa. Esta es puntualmente la situacion de Agamenon. Lo que mas le habia

irritado, lo que mas vivamente habia herido su amor propio, era que Aquiles no respetase su autoridad suprema, y quisiese competir con él como si fuese su igual en el ejército; y ademas esta falta de subordinacion, si asi puede llamarse, es el único pretexto especioso que tiene para justificar el insulto que habia hecho á aquel héroe. Por eso pues insiste en ella y varía la expresion de cuatro modos diferentes, para apartar de sí la odiosidad y hacer que recayga sobre Aquiles. Fuera de una situacion semejante, la repeticion de un mismo pensamiento en otros términos es el defecto designado con el indicado nombre de *tantología*, palabra que significa literalmente „decir lo mismo." Tal es esta de Lope en el libro XII de la Jerusalen, cuando para indicar que el sitio de Ptolomaida habia durado tres años, repite este pensamiento con diez ó doce perífrasis diferentes, diciendo:

Tres veces vieron flores las campañas;
tres veces vió la tierra las espigas,
y el trillo quebrantó las rubias cañas:
tres veces reposó de sus fatigas
el labrador, y vieron las montañas
de nieve coronadas sus cabezas
con *cintas de cristal rotas á piezas.*

Tres veces engendró granizo el austro,
el zéfiro claveles y alelíes;
quiso exceder la mar su antiguo cláustro,
y *durmieron* las naves *Alfonsíes*;
vió la luna el horóscopo del *plaustro*

treinta y seis veces nueva, y de rubíes
cubrió otras tantas su menguante cara;
Fenix que *muere*, y *nace*, y *nunca para*.
El que primero vió el laurel, tres veces
resplandeció en el Frigio vellocino;
y en las *frias* escamas de los peces
hizo su *ardiente* universal camino.

Este fastidioso repetir una misma idea con tantas expresiones diferentes, en nada se parece á la sencilla y brevísima variacion de Homero, ni puede excusarse con la situacion agitada del personage, porque aquí es el poeta el que habla tranquilamente. Esta afectacion de manifestar que se sabe decir una misma cosa de muchas y distintas maneras, es cabalmente lo que Boileau llama con gracia » estéril abundancia." Las frases notadas con bastardilla en el pasage de Lope son ademas defectuosas bajo otros respetos.

Sin repetir materialmente un mismo pensamiento puede el escritor ilustrar alguno que le parezca interesante y extenderle ó amplificarle, desmenuzándole, por decirlo así, en muchas partes, ó acumulando otros que aunque convengan en la idea principal contengan accesorias distintas: y esto, si se hace con maestría, es de maravilloso efecto en las composiciones oratorias. Ciceron es el mejor modelo en esta parte, y de él se pudieran citar muchos y bellísimos ejemplos; pero para que se vea en qué consiste esta amplificacion de un mismo pensamiento, basta aquel pasage de la oracion *pro Milone*, en el cual deseando

en suma decir á Pompeyo que si por temer á Milon hacia los preparativos militares que se advertian, debia de ser el tal Milon un enemigo muy terrible pues tantas precauciones se tomaban contra él; extiende asi el pensamiento. »Si »son contra Milon los preparativos que se ad»vierten." *Si Milonem times; si hunc de tua vita nefarie, aut nunc cogitare, aut molitum aliquando aliquid putas; si Italiæ delectus, si hæc arma, si Capitolinæ cohortes, si excubiæ, si vigiliæ, si delecta juventus, quæ tuum corpus domumque custodit, contra Milonis impetum armata est, atque illa omnia in hunc unum instituta, parata, intenta sunt &c.* »Si temes á Mi»lon, si piensas que este ó medita ahora, ó ha »maquinado alguna vez, un atentado contra tu »vida; si las levas, que se hacen en toda Italia, »si estas tropas que rodean el foro, si las cohor»tes apostadas en el monte Capitolino, si los nu»merosos cuerpos de guardia repartidos por la »ciudad, si las patrullas que rondan toda la no»che, si el lucido cuerpo de escogidos jóvenes »que defiende tu casa y tu persona; si este, digo, »ha sido armado para contener el ímpetu de Mi»lon, y si aquellas otras precauciones que se han »tomado se dirigen contra este solo &c." Cualquiera que sepa en qué circunstancias fué pronunciada esta oracion, el formidable aparato militar con que Pompeyo se presentó en el foro para presenciar la vista de esta causa famosa, las extraordinarias precauciones que habia tomado con

ocasion de la muerte de Clodio, y las sospechas que habia dejado traslucir de que Milon intentaba algo contra su persona; conocerá cuán oportuno y aun necesario era insistir sobre todos estos preparativos, y amplificar el pensamiento „si „son contra Milon", recapitulándolos tan detenida y circunstanciadamente.

Mas fuera de este y otros casos semejantes, insistir mucho sobre un mismo pensamiento, extenderle con prolijos pormenores, y sobre todo acumular muchos que, aunque variados con nuevas accesorias, vienen á decir en sustancia lo mismo que los primeros; degenera ya en el otro defecto llamado *perisología*, esto es, *nimia verbosidad.* Quevedo, por ejemplo, en la silva al sueño ya citada con otro motivo, cae visiblemente en esta falta. Toda la composicion bien analizada no contiene mas que estos dos pensamientos „sueño, yo no puedo dormir: ven á dar„me algun descanso"; pero fastidiosamente amplificados. Dice así:

¿Con qué culpa tan grave,
sueño blando y suave,
pude en largo destierro merecerte,
que se aparte de mí tu olvido manso?
Pues no te busco yó por ser descanso,
sino por muda imágen de la muerte.
Cuidados veladores
hacen inobedientes mis dos ojos
á la ley de las horas,
no han podido vencer á mis dolores

las noches ni dar paz á mis enojos.
Madrugan mas en mí que en las auroras
lágrimas á este llano;
que amanece á mi mal siempre temprano,
y tanto, que persuade la tristeza
á mis dos ojos que nacieron antes
para llorar que para verte, ó sueño.
De sosiego los tienes ignorantes,
de tal manera que al morir el dia
con luz enferma, vi que permitia
el sol que le mirasen en poniente.

Hasta aquí el primer pensamiento »no duermo, ó no descanso", desleido como se ve en veinte y tres versos, y presentado bajo muchos aspectos que, aunque variados en lo accesorio, convienen en el fondo; como »el manso olvido del sueño se »apoderó de mi, los cuidados hacen inobedien»tes mis ojos á la ley de las horas, las noches no »pueden vencer mis dolores ni dar paz á mis »enojos, antes que amanezca estoy ya llorando, »mi tristeza persuade á mis ojos que antes nacie»ron para llorar, que para ver el sueño, mis ojos »estan ignorantes de sosiego" &c. Despues de la segunda estancia, en la cual y parte de la tercera está la ya citada descripcion de la noche, sigue el segundo pensamiento, extendido tambien con toda esta profusion.

Dame, cortés mancebo, algun reposo,
no seas digno del nombre de avariento.
. . . . . .

Débate alguna pausa mi tormento.

. . . . . .

Mira que es gran rigor; dame siquiera
lo que de tí desprecia tanto avaro,

. . . . . .

lo que habia de dormir en blando lecho
y consagra el amante á su señora.
Dame lo que desprecia de tí ahora
por robar el ladron, lo que desecha
el que envidiosos zelos tuvo y llora.
Quede en parte mi queja satisfecha,
tócame con el cuento de su vara:
oigan siquiera el ruido de tus plumas
mis desventuras sumas;
que yo no quiero verte cara á cara,
ni que hagas mas caso
de mí que hasta pasar por mí de paso,
ó que á tu sombra negra por lo menos

. . . . . .

se le haga camino
por estos ojos de sosiego agenos.
Quítame, blando sueño, este desvelo,
ó de él alguna parte &c.

Hé aquí una pura y purísima perisología, esto es, una inútil y prolija variacion de un mismo pensamiento, la cual, aun cuando no tuviese otros defectos ya en las ideas ya en las expresiones, haria que el lector mas desvelado se quedase dormido, ó á lo menos bostezase, viendo tanto machacar sobre una misma cosa. Esto no es escribir con cuidado, es tirar sobre el papel todo lo que

se sabe, ó se puede decir sobre una materia; lo contrario precisamente de lo que hacen los buenos escritores. Estos saben contenerse dentro de los justos límites y no decir nunca ni mucho ni poco, sino lo que basta para el fin que se proponen: y este es uno de los principales secretos del arte, fruto mas bien del talento que de las reglas. Porque, como estas no pueden descender á casos particulares, no hay ninguna que diga hasta dónde se puede extender cada pensamiento; esto queda al juicio y buen gusto del escritor. Lo único que se puede decir en general es que no merecerá el título de clásico el que no acierte á quedarse siempre en el punto preciso, mas allá del cual se peca ya por exceso. Por eso decia con tanta razon Boileau que

Quien no sabe callar, ni escribir sabe.

Es decir, que el que no acierta á omitir, entre lo mucho que siempre se ocurre cuando uno escribe sobre materias que tiene bien estudiadas, lo que no es absolutamente necesario en aquel parage; es un declamador, no un escritor juicioso.

Gradacion ó climax.

„Consiste en presentar una série de ideas en „una progresion tan constante de mas á menos ó „de menos á mas, que cada una de ellas diga „siempre algo mas ó algo menos que la precedente, segun sea la gradacion."

Ciceron suministra un buen ejemplo de am-

bas en esta sola cláusula de la primera Catilinaria. *Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego, non modo non audiam, sed etiam non videam, planeque sentiam.* „Nada tratas, nada ma„quinas, nada piensas; que yo no sepa, no vea, „no adivine." Aquí hay, como se ve, dos gradaciones. La primera de mas á menos; porque en un conspirador es mas concertar abiertamente el plan con sus compañeros que tantear sus ánimos en secreto, y esto es ya mas que pensar él simplemente lo que ha de hacer. La segunda de menos á mas; porque, tratándose de la habilidad de un Magistrado para descubrir una conspiracion, es menor mérito saber por sus espías lo que han tratado los conjurados en una junta que seguir y observar él mismo los pasos del gefe, y esto al fin es menos dificil que adivinar sus pensamientos. Toda esta fuerza y énfasis tienen aquí las enérgicas y precisas expresiones latinas, *agis, moliris, cogitas*; *audiam, videam, sentiam*: y este solo pasage (sea dicho de paso) probaria, cuando no hubiese otras razones, que el que no lee los clásicos en su original puede hacer cuenta de que no los conoce aunque haya leido veinte traducciones; porque no siempre es posible expresar la fuerza que tiene cada palabra en el parage determinado en que se halla. Esta y otras gradaciones semejantes, que consisten en la respectiva correspondencia de las ideas con las circunstancias del asunto, son mas finas que aquellas que en cierto modo se anuncian á sí mismas,

tanto por la significacion material de las palabras, como por el orden progresivo en que estan colocadas; por ejemplo, la tan sabida del mismo Ciceron en la oracion v. contra Verres: *facinus est vincire civem Romanum, scelus verberare, prope parricidium necare. Quid dicam, in crucem tollere?* „Poner preso á un ciudadano Romano, „es un atentado; condenarle á la pena de azo„tes, un crímen; sentenciarle á muerte, casi un „parricidio: ¿qué será pues, mandar que le cru„cifiquen"?

De estas tan pomposas y oratorias gradaciones es menester decir lo mismo que de las muy extendidas y simétricas antítesis, á saber, que el escritor no se afane por buscarlas, ni las emplee sino cuando parezca que las está pidiendo la naturaleza misma del pensamiento: sobre lo cual no pueden darse reglas particulares, porque su oportunidad depende de circunstancias locales, por decirlo así.

Tambien debe advertirse que no se ha de confundir la gradacion en los pensamientos con la *concatenacion* de las frases de que se hablará en otro lugar y que algunos llaman tambien, aunque impropiamente, *gradacion* ó *climax*. Siempre que hay concatenacion en las palabras, hay tambien gradacion en las ideas, pero no al contrario. Cuando se sepa qué es concatenacion, se verá que no la hay en las gradaciones que acabo de citar.

Paradoja.

»Consiste en ofrecer reunidas en un mismo »objeto cualidades que á primera vista parecen »inconciliables ó contradictorias." Tal es, por ejemplo, la citada expresion de Boileau, »estéril »abundancia." Tal es tambien, y oportuna, esta de Fr. Luis de Leon, oda VII.

¿Que vale el no tocado
tesoro, si corrompe el dulce sueño,
si estrecha el nudo dado,
si mas enturbia el ceño,
y deja en la *riqueza pobre* al dueño?

que Arguijo repitió, en el soneto á la avaricia, diciendo, despues de pintar el suplicio de Tántalo,

¿Cómo de muchos Tántalos no miras
ejemplo igual? Y si codicias uno,
mira al avaro *en sus riquezas pobre.*

Bartolomé Argensola, en aquella bonita epístola que empieza »Yo quiero, mi Fernando, obede- »certe", tiene tambien una bellísima paradoja. Hablando del estilo sencillo, natural y fácil, dice:

Este que llama el vulgo estilo llano
encubre tantas fuerzas; que quien osa
tal vez acometerle, suda en vano.
Y su *facilidad dificultosa*
tambien convida, y desanima luego,
en los dos Corifeos de la prosa.
(*Demóstenes y Ciceron.*)

Siendo muy fácil que esta manera de presentar los pensamientos degenere en conceptillos epigramáticos, y en juegos de palabras; es necesario prevenir que el uso de esta forma sea raro, y que cuando parezca algo estudiada se añada una expresion clara y sencilla del mismo pensamiento. Así lo hizo Ciceron en aquel pasage del tratado *de amicitia* en que, para probar cuánto vale tener buenos amigos, dice que los que llegan á alcanzar esta dicha »aunque se ausenten estan pre»sentes, aunque sean pobres abundan en rique»zas, aunque sean desvalidos tienen mucho po»der; y lo que es mas, aun despues de muertos »viven." *Absentes adsunt, egentes abundant, imbecilles valent, et, quod difficilius dictu est, mortui vivunt.* Como estas contradictorias pudieran parecer un juguete de voces, y los pensamientos falsos; cuida de explicar el sentido figurado en que toma las palabras, añadiendo »tanto es lo »que sus amigos los honran, tanto lo que de ellos »se acuerdan, tanto lo que sienten su pérdida." *Tantus eos honos, memoria, desiderium prosequitur amicorum.* Aun con estas precauciones y salvaguardias, las paradojas de esta clase tienen siempre algo de *concepto*; y lo mejor es no emplearlas.

Semejanza ó simil,
(llamada tambien *comparacion*).

»Consiste en expresar formalmente que dos »objetos son semejantes entre sí." Los ejemplos

ocurren con frecuencia. Pero como en el uso de los símiles es fácil caer en algunos defectos, y efectivamente han caido en ellos aun escritores de primer órden; es necesario dar algunas reglas para evitarlos, observando primero que los símiles son de dos clases,

1.ª Los que sirven para probar algun hecho por su semejanza, ó mas bien, su analogía con otro. Así Ciceron, en la oracion *Post reditum, ad Quirites*, queriendo probar que despues que habia vuelto de su destierro le eran mas gratas todas las cosas de que antes disfrutaba sin conocer lo que valian, como la compañía de sus amigos, el lujo y la magnificencia de Roma, las hermosas vistas de Italia &c.; se vale de esta feliz comparacion. »Así como la salud causa mas pla»cer al que acaba de salir de una grave enferme»dad, que al que nunca estuvo enfermo: del mis»mo modo todas estas cosas deleytan mas cuando »uno ha carecido de ellas por algun tiempo, que »cuando las disfruta sin interrupcion": *sicut bona valetudo jucundior est eis, qui è gravi morbo recreati sunt, quam iis, qui nunquam ægro corpore fuerunt; ita hæc omnia desiderata magis, quam assidue percepta delectant.*

Tambien Fr. Luis de Leon, para probar que la inocencia suele triunfar de la calumnia, emplea oportunamente estos símiles.

Si ya la niebla fria
que al rayo que amanece odiosa ofende,
y contra el claro dia

las alas escurísimas extiende;
no alcanza lo que emprende
al fin, y desparece:
y el sol puro en el cielo resplandece:
Por mas que se conjuren
el odio, y el poder, y el falso engaño;
y ciegos de ira apuren
lo propio, y lo diverso, ageno, extraño;
jamas le harán daño,
antes cual fino oro
recobra del crisol nuevo *tesoro.*

Lástima que el consonante no le permitiese decir »nuevo lustre ó brillo", que era la expresion precisa y exacta: la de *tesoro* no lo es.

2ª Los que se traen para hacer sensible una idea abstracta, ó para ilustrar y hermosear algun objeto. Tales son estos dos bellísimos de Rioja en la epístola moral ya citada.

¿Qué es nuestra vida mas que un breve dia,
dó apenas nace el sol cuando se pone
en las tinieblas de la noche fria?
¿Qué es mas que el heno á la mañana verde,
seco á la tarde?

Este último me recuerda otros dos de Jorge Manrique, y no quiero omitirlos porque son singularmente felices y delicados. Dice así:

¿Qué se hizo el Rey D. Juan?
los Infantes de Aragon
¿qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galan?
¿qué fué de tanta invencion

como trujeron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras
¿fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino *verduras*
de las eras?
Las dádivas desmedidas,
los edificios Reales
llenos de oro,
las vajillas tan febridas,
los Enriques y Reales
del tesoro;
los jaeces y caballos
de su gente, y atavíos
tan sobrados;
¿dónde iremos á buscallos?
¿qué fueron sino *rocíos*
de los prados?

¡Qué fino y delicado es comparar lo deleznable de las grandezas humanas á la verdura de las eras que tan en breve se marchita, y al rocío de los prados que se deshace á los primeros rayos del sol! Estos son dos símiles con que pudieran honrarse Homero y Virgilio, ó el tierno Anacreonte. ¡Ah! Si todos nuestros poetas hubieran continuado escribiendo con esta amable naturalidad, nuestro Parnaso seria el primero entre todos los modernos. ¡Y esta composicion se escribió quizá antes del descubrimiento de la imprenta, y de todos modos hace mas de 350 años! ¡Y

si se exceptúa alguna que otra palabra anticuada hoy, como la de *febrida*, parece que se escribió ayer! ¡Por qué fatalidad los italianos, ya que nos dieron su hermosa versificacion, nos comunicaron tambien el mal gusto de las sutilezas y conceptos! ¡Y por qué nuestros buenos ingenios se emplearon casi exclusivamente á imitacion suya en cantar eternos, insípidos y sofísticos amoríos! Pero volvamos á los símiles.

De los primeros, es decir, de los que se traen para probar algun hecho por analogía, se volverá á hablar cuando en el artículo de la elocucion pública se trate de las varias clases de pruebas que emplean los oradores. Solo pues resta indicar las reglas relativas á los puramente ilustrativos. Estas recaen: 1.° sobre la situacion en que deben emplearse, y 2.° sobre la naturaleza de los objetos de que deben tomarse.

En cuanto á lo primero bastará decir por punto general que „los símiles formales y expre»sos no se introduzcan en pasages patéticos; por»que esta forma es propia del lenguage tranqui»lo de la reflexion, no de la agitacion de las pa»siones." Esta regla es muy capital. Para expresar vivamente los afectos se pueden emplear algunas metáforas, sin embargo de que estas, como luego veremos, son comparaciones implícitas; pero nunca símiles formales circunstanciados y extendidos. Estos vienen bien en boca del escritor; nunca, ó rarísima vez, en la de los personages. Blair ha censurado con razon á algunos

poetas dramáticos ingleses, que pusieron en boca de los interlocutores en situaciones de mucha agitacion largas y estudiadas comparaciones. ¿Qué diria pues de los nuestros que en sus comedias *famosas* rara vez acertaron á dar á los suyos el verdadero lenguage de las pasiones? Infinitos ejemplos pudieran citarse; pero los omitiré; porque todavía habrá que tocar este punto en otro lugar.

En cuanto á lo segundo pueden bastar las siguientes reglas. 1.ª »Los símiles no se deben tomar »de objetos que tengan una semejanza demasiado »cercana y obvia con el otro al cual los compa»ramos." Cuando para hacer sentir la conformidad de dos objetos se buscan tan semejantes que todos vean que no pueden menos de serlo; el escritor muestra, como dice Blair, que tenia poco ingenio. „Así, cuando Milton, continúa el mismo crítico, compara el árbol del Paraiso con el „árbol de Pomona, ó á Eva con una Driada ó „ninfa del bosque, apenas recibimos placer; por„que cualquiera ve que un árbol por precision se „ha de parecer á otro árbol, y una muger her„mosa á otra que tambien lo sea." Pero aun esto no es tan malo como comparar el color de un ahogado en el agua con el de otro, ahogado tambien aunque por distinta causa, como lo hace nuestro Lope (la Jerusalen, lib. III.) en el pasage ya citado, en que cuenta la muerte del apóstata D. Remon: porque, muriendo ambos de sofocacion, cualquiera adivinaria sin que el poeta

se lo dijese, que quedarian con el rostro amoratado. Dice asi:

No de otra suerte que en el hondo Tajo
el que se ahoga, al compañero asido
que procura escaparse y con trabajo,
se enreda mas hasta quedar vencido:
los dos se turban, y viniendo abajo
pierden en las arenas el sentido;
hasta que envuelta en agua tragan juntos
la muerte, y quedan sin *color* difuntos.

Así quedó Remon tan negro y feo &c.

Las ediciones dicen *dolor*; pero es claro que Lope escribió *color*; porque si no, ni habria comparacion, ni vendria al caso lo de *tan negro y feo*, ni la circunstancia de que los ahogados en agua mueren sin dolor podria convenir á la muerte del apóstata, el cual espiró entre las mayores ansias y congojas, segun refiere Lope.

2.ª Tampoco deben fundarse en semejanzas demasiado *remotas*. La razon es clara. La semejanza entre los objetos comparados, ha de ser, si no tan obvia que no nos cause placer ninguno el descubrirla, á lo menos tan sensible que tampoco tengamos que atormentarnos para comprenderla. Una buena comparacion ha de tener siempre algo de ingeniosa, y ha de presentar cierta relacion y analogía entre dos objetos que al parecer no tienen entre sí ningun punto de contacto; pero, como ya se dijo en otra parte, estos pensamientos ingeniosos no lo han de ser tanto que degeneren en sutilezas. Una comparacion no es un enigma.

¿Quién podrá pues aprobar, entre muchas que pudieran citarse de nuestros poetas, las siguientes de Valbuena? Orimandro, Rey de Persia, está explicando su amor á la famosa Angélica, y entre otras frialdades muy impropias en boca de un amante apasionado cuyo lenguage debiera ser todo de fuego, amplifica pomposamente dos comparaciones en las cuales, ademas de ser agenas de la situacion, es imposible ver la semejanza que hay entre los objetos de donde las toma, y el otro á que las aplica. Son estas.

No con mayor lealtad el cristal puro,
ni sosegada fuente en valle ameno,
detras mostró del trasparente muro
á los ojos su limpio y casto seno;
ni, en torreado alcázar, *mas seguro*
Príncipe fué de sobresalto ageno;
que en mi pecho se vió, y está en mis ojos,
gozando un casto amor dobles despojos.
(*Bernardo*, *lib. IV.*)

¿Qué semejanza puede tener un amor casto que se vió en un pecho, y está en unos ojos gozando despojos dobles, con las imágenes de los objetos reflejadas por el cristal ó por el agua, y mucho menos con un Príncipe que vive seguro y ageno de temor en un alcázar torreado? Si á lo menos el amor de Orimandro hubiese sido correspondido; si él hubiera estado muy seguro del de Angélica; si no hubiese tenido ni olvido ni desdenes; podria, aunque con alguna violencia, ser compa-

rado al Príncipe que dentro de su fuerte alcázar está seguro de todo insulto. Pero si precisamente Angélica no le queria; si él no tenia ni aun esperanza de ablandar su dureza: ¿qué puede haber de comun entre este estado y la tranquila seguridad del Príncipe encerrado en su torre? Se deja entrever que Valbuena quiso decir que la imágen de Angélica estaba tan fielmente retratada en su imaginacion, como las de los objetos lo estan en el cristal ó en el agua; y tan profundamente grabada que nada podria borrarla. Mas cuando al hacer la comparacion del agua y del espejo, que bien expresada podria ser exacta, dice que el cristal y la fuente *muestran detras de un muro trasparente su limpio y casto seno*; y cuando para dar á entender, á lo que parece, que la impresion que hizo en su corazon la vista de Angélica no se borrará jamas, dice que „un casto amor se „ve gozando en su ánimo dobles despojos, y está „en sus ojos, asi como un Príncipe está seguro y „ageno de temor en su alcázar" ¿quién podrá descifrar este mas que alambicado y enigmático concepto? ¿De qué despojos gozaba? ó ¿cómo podia estar seguro y ageno de temor un amante que, despues de decir á su amada con veinte comparaciones que luego copiaré, que teme su ira y que sin embargo la sirve fiel pero que ella le aborrece, concluye así sus lindos requiebros?

Entre estas *muertes vivo*, y de esta suerte
tu aspereza me está martirizando:
mi esperanza en los brazos de la muerte

ya *entrevive*, *y no vive agonizando*,
muriendo por los gustos de quererte &c.

3ª: „No deben ser demasiado comunes y tri„lladas." A ella faltan ordinariamente los poetas medianos y los ingenios estériles. No pudiendo hallar nuevas semejanzas entre los objetos, y formar símiles no empleados todavía; se limitan á copiar servilmente los que encuentran en Homero, Virgilio y otros poetas de primer órden: símiles en su orígen felicísimos; pero tan sabidos ya, que un lector medianamente versado en la lectura de los clásicos conoce desde la primera palabra de dónde estan tomados y á qué se reducen. Y aun si los copiasen con fidelidad y los aplicasen bien, tendrian el mérito de la buena eleccion; pero de ordinario, al apoderarse de ellos como por juro de heredad, los echan á perder, los recargan de inútiles accesorias, y los aplican á objetos á los cuales, ó no convienen absolutamente, ó solo les convienen traidos por los cabellos. Por ejemplo, bien conocido es aquel hermoso símil de Virgilio, en que para pintar la actividad con que se trabajaba en edificar á Cartago cuando llegó Eneas; compara la multitud de obreros empleados en levantar aquellos suntuosos edificios y el bullicio y ruido que se oia por todas partes, al trabajo de las abejas en la primavera cuando sacan los enjambres y labran sus panales. Por lo mismo no le copiaré; pero sí la débil y mezquina copia hecha por nuestro Cristóbal de Mesa en su poema de *las Navas de Tolosa*. Ha-

blando en el canto III. de los preparativos de defensa que hicieron los moros en el castillo de Calatrava cuando los cristianos se acercaban para sitiarle, objeto ya mucho menos grandioso que la fundacion de una nueva y gran ciudad; dice:

Corren á su labor, de la manera
que suelen las abejas *con cuidado*,
en la nueva dorada primavera,
varias flores coger por bosque y prado;
que esta, y aquella, y la otra va ligera
de la miel al *oculto oficio amado*,
por vencer la que mas solícita obra:
hierve el trato, ellas bullen, y anda la obra.

Tómese cualquiera el trabajo de cotejar este símil con el original latino, y verá cuánto mejor hubiera sido no copiarle que estropearle tan lastimosamente.

4.ª »El objeto de donde se tome el símil nun»ca debe ser desconocido, ó tal que pocos pue»dan observar su exactitud." No debe confundirse esta regla con la segunda. Un objeto puede ser muy familiar y conocido; y sin embargo, la semejanza que se quiere hallar entre él y el otro que se le compara, puede ó no existir absolutamente, ó ser muy débil y casi imperceptible. Contra las comparaciones fundadas en tan ligeras semejanzas, aun entre objetos muy comunes, se estableció la regla segunda; la presente manda evitar toda comparacion de un objeto con otro que debamos suponer desconocido de los lectores ú oyentes. Tales son las operaciones manuales y

las herramientas de los oficios, los objetos de ciencias y artes, y en general todas las cosas de que solo puede juzgar cierta clase de personas. Semejantes símiles son siempre oscuros, aun cuando la semejanza que haya entre los objetos comparados sea en sí misma muy grande; porque siendo desconocido uno de aquellos, no puede esta ser sentida ni apreciada. ¡Cuántas de este género se hallan en varios de nuestros poetas, que por ostentar erudicion andan siempre á caza de epicicios, centros, orbes, esferas y otros objetos astronómicos! No citaré ninguna ahora: porque, habiendo de volver á tratar extensamente este punto cuando hable de la metáfora, cuyas reglas en cuanto á esto son las mismas que las de las comparaciones, los ejemplos que allí se oiten podrán servir para estas. Solo añadiré con Blair que los poetas modernos pecan en esta parte cuando, por copiar á los antiguos, repiten sin discernimiento sus símiles tomados de leones, tígres, serpientes y otros animales, bastante comunes entonces para que todo lector pudiese conocer fácilmente en qué se parecian al objeto con el cual los comparaban. Hoy dia no es lo mismo: porque los lectores, que suelen no haber visto vivas semejantes alimañas, no tienen idea de sus propiedades, su modo de combatir &c.

5ª »En las composiciones sérias y magestuo»sas los símiles jamas se han de tomar de objetos »bajos ó ignobles"; pero es de notar que, como la bajeza ó dignidad de los objetos depende en

mucha parte de los usos y costumbres dominantes en cada siglo, varios símiles de Homero y de Virgilio que ahora nos parecen bajos fueron muy nobles en la sencilla antigüedad. Sin embargo, no negaré que los dos padres de la Epopeya hubieran hecho mejor en no comparar, el primero á Ulises con una *morcilla*, y el segundo á la Reyna Amata con una *peonza*.

6.ª „Aun siendo los símiles claros, oportunos, „y bien escogidos, no se prodiguen con demasía „ni aun en verso: y sobre todo, jamás se acumu„len muchos para ilustrar un mismo objeto." Uno bueno basta. Como en este punto yerran tambien con frecuencia varios de nuestros poetas, daré un ejemplo señaladísimo de estas malamente amontonadas comparaciones de un solo objeto con muchos, y son las ya indicadas de Valbuena. Sigue Orimandro enamorando á Angélica, y dice:

Bien sabes que tu ira la he temido
cual verdugo el cuchillo y brazo alzado:
cual violencia de Príncipe ofendido,
cual pequeño bajel al mar airado,
cual vulgo en nuevos bandos dividido,
cual avariento golpe *desusado*,
cual tirano cruel gente alterada,
cual sagaz capitan gente emboscada,
Y que entre estos temores te he servido
cual siervo al interes aficionado,
cual *pretensor* en corte entretenido,
cual á *Juez dudoso* hombre culpado,
cual page *nuevamente recibido*,

cual por conjuro espíritu apremiado;
y por comparacion mas ajustada,
cual nuevo amante á dama disgustada.
Y tú por esto me has aborrecido,
cual á cruel enemigo declarado,
cual labrador á un avariento egido;
cual noble pecho á un corazon *hinchado*,
cual á competidor favorecido,
cual ánimo ambicioso hombre privado,
cual *prolija visita* alma enfadada,
y á libres ojos dama recatada.

Esto es de lo que se llama abusar la paciencia del lector, burlarse de él, insultarle. Dejemos aparte la bajeza de algunos de estos símiles, como el del *page* nuevamente recibido, y la prolija *visita*: y concluyamos ya este punto, previniendo que dos objetos pueden muy bien compararse aunque no sean semejantes en sí mismos; bastará que lo sean sus efectos. De este género es la semejanza en que se funda aquel símil tan delicado de Osian, citado y justamente alabado por Blair. „La música de Carril era como la memo„ria de las alegrías pasadas, agradable y triste „al alma." Ya se ve que la música patética y la memoria de las alegrías pasadas no son objetos semejantes en sí mismos, pero lo son sus efectos; porque ambas dejan en el ánimo cierta impresion mezclada de tristeza y de placer.

Sentencia.

Asi se llama cualquiera „reflexion profunda „y luminosa, cuya verdad se funda en el ra„ciocinio ó en la experiencia." Si es puramente especulativa, se llama *principio*; si se dirije á la práctica, toma el nombre de *máxima*; si el dicho sentencioso no es del mismo que habla sino tomado de algun otro, se dice *apotegma*; si es vulgar, *adagio* ó *proverbio*.

No es necesario citar ejemplos. De dichos sentenciosos, ya puramente especulativos ya encaminados á la práctica, pueden serlo los aforismos morales citados en las Epifonemas, y varios otros que de tiempo en tiempo ofrecen los buenos poetas, como aquel de Virgilio.

Quid non mortalia pectora cogis,
auri sacra fames?
¿A qué no obligas los mortales pechos,
maldita sed del oro?

De dichos y respuestas célebres por lo profundo del pensamiento, hay un gran número en el tratado de Plutarco intitulado *Apotegmas de los lacedemonios*, y en otros libros de esta clase. De adagios ó proverbios vulgares tenemos tambien nosotros varias colecciones, y todo el Quijote es un rico almacen donde se encuentran innumerables de todas clases. Lo único que hay que prevenir en este punto es que las sentencias morales no se derramen con profusion en las compo-

siciones poéticas, y aun en las de prosa; y que los adagios propiamente tales se eviten en composiciones sérias y de tono elevado, porque son jocosos, ó á lo menos del lenguage familiar.

Prolépsis, revocacion, reyeccion y transicion.

La *prolépsis* consiste en prevenir ó refutar de antemano alguna objecion que pudiera hacerse contra lo que se acaba de decir. La *revocacion*, en anunciar que se vuelve al asunto despues de alguna digresion. La *reyeccion*, ó remision, en declarar que el escritor se abstiene por entonces de tratar algun punto, pero indicando que hablará de él en otra parte. La *transicion*, en anunciar que se va á pasar á otro punto. Si en ella se indican los dos, el que se acaba y el que se empieza, se llama transicion *perfecta*: si solo se expresa el punto que se va á tratar, se llama *imperfecta*.

No daré ejemplos de estas fórmulas oratorias, porque son harto conocidas, y ni aun hablaria de ellas, si no fuera necesario prevenir: 1.° que las prolépsis, reyecciones, revocaciones y transiciones fórmales solo vienen bien en obras didácticas y en composiciones oratorias, porque en ellas es necesario á veces hacer remisiones á otros parages, prevenir alguna objecion, y anunciar expresamente que se va á tratar de otro punto; pero en los otros géneros es mejor que se pase insensiblemente de un punto á otro, se vuelva

de una digresion sin advertírselo al lector, y se refuten, sin decir que se hace, las réplicas que á este pueden ocurrírsele contra nuestra doctrina: 2.° que ninguna de estas fórmulas puede emplearse en composiciones poéticas sérias: regla que no tuvieron presente algunos de nuestros Epicos. Ercilla, en su Araucana, concluye siempre sus cantos anunciando que por entonces suspende la narracion, y que la continuará en el siguiente. Valbuena lo hace aun peor; porque dentro de un mismo canto corta frecuentemente el hilo, nos advierte de ello, y nos convida para oir el resto en otra parte. Uno y otro imitaron en esto al Ariosto; pero esta era precisamente la parte en que no debieron imitarle. Homero y Virgilio, en los cuales no hay una sola transicion formal y mucho menos revocaciones y retrocciones, eran los modelos que debieron proponerse.

CAPITULO III.

De las formas propias para expresar las pasiones.

Un escritor frances ha dicho con verdad, que en una riña de verdularas se pueden aprender las figuras mejor que en las escuelas de los retóricos; porque, en efecto, estos no han inventado las maneras de hablar á que llamamos figuradas; lo que han hecho ha sido clasificarlas y ponerlas nombres, ridículos y altisonantes las más veces.

La naturaleza de las ideas que deseamos expresar y la situacion en que nos hallamos, son las que nos inspiran, no solo los pensamientos, sino las formas mismas que les convienen; el arte nos sirve para evitar los defectos que acaso pudiéramos cometer empleándolas intempestivamente. Así, en órden á las de esta tercera clase, si los autores de las composiciones literarias hubieran de expresar en ellas siempre sus propias pasiones, nada habria que enseñarles en cuanto á las formas que mejor cuadran á sus pensamientos; porque en este caso la naturaleza que sugiere la idea, sugiere tambien el modo mas eficaz de comunicarla. Pero como ellos estan por lo general muy tranquilos cuando escriben, y solo se revisten artificialmente de los afectos que desean inspirar á sus lectores; es necesario que el arte les suministre reglas seguras para que no equivoquen el verdadero tono de las pasiones, sustituyendo á su irresistible elocuencia la vana declamacion.

Cómo se expliquen los hombres agitados por una pasion real, lo puede observar cualquiera hasta en la conversacion ordinaria. Una persona vivamente conmovida habla, no solo con cuantos la rodean sino con los ausentes, y hasta con los objetos inanimados: amenaza, ruega, exclama, sustituye á la expresion débil otra mas fuerte, exagera, invierte el órden lógico de las ideas para conservar el del interes actual, expone con viveza y ardor lo que desea; supone vida, movimiento é inteligencia en todos los seres; inter-

rumpe el discurso, dejando incompleto el sentido de sus frases; afirma con juramentos, tal vez imposibles, lo que dicen sus palabras; pregunta aun cuando nadie haya de responder; y si se queja de sus desgracias, parece que se complaceria en que se agraváran para tener motivos mas fundados de quejarse. A estas diferentes maneras de expresar con verdad y viveza los afectos, han dado los retóricos los nombres de *apóstrofe*, *conminacion*, *deprecacion*, *exclamacion*, *correccion*, *hipérbole*, *histerologia*, *optacion*, *prosopopeya*, *reticencia*, *imposible*, *interrogacion* y *permision*. Los recorreré por órden alfabético, diciendo en cada uno lo mas importante de saberse.

Apóstrofe.

„Consiste en dirigir la palabra, no al auditorio ó al lector con quien respectivamente se „está hablando cuando se arenga ó escribe, sino „á alguna otra cosa particular, ya sea á una per„sona verdadera, viva ó muerta, ausente ó pre„sente; ya á los seres invisibles, ya á los abs„tractos, ya á objetos inanimados." Nada mas comun en el lenguage de las pasiones: los ejemplos ocurren á cada paso; y solo hay que advertir que cuando el apóstrofe es á cosas inanimadas ó á entidades abstractas, hay ademas la personificacion de que luego se hablará.

Conminacion.

„Consiste en amenazar á uno con castigos ó „males terribles, próximos é inevitables, á fin de „intimidarle." En los agitados razonamientos que sugieren la ira, la memoria de alguna injuria, los zelos y otras grandes pasiones, son comunísimas estas amenazas, aun cuando no hayan de verificarse. Asi es tan oportuna y patética la conminacion que Virgilio pone en boca de Dido, enfurecida al ver que Eneas la abandonaba. (Eneida, lib. IV. vers. 381).

I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas;
spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis, et nomine Dido
sæpe vocaturum. Sequar atris ignibus absens;
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero; dabis improbe pœnas.
Audiam, et hæc manes veniet mihi fama sub imos.

Vete pues, y camina en seguimiento
de esa Italia entre fieros aquilones;
y surcando las ondas, ambicioso
busca donde reinar. Mas..... sí, lo espero,
si algo pueden los númenes piadosos:
en medio los escollos el castigo
hallarás de tu bárbara perfidia,
y á Dido muchas veces por su nombre
en vano llamarás. Abandonada,
yo te perseguiré, de humosa téa
la mano armada; y cuando ya la fria

muerte arrancado de los miembros haya
el ánima infelice; en todas partes
tendrás mi sombra pavorosa al lado,
y así, perjuro, pagarás tu crímen.
Yo lo sabré en el Orco, y esta nueva
consolará mis manes afligidos.

Correccion.

„Consiste en corregir lo mismo que se acaba „de expresar." Este modo de hablar resulta de que, cuando estamos agitados de alguna pasion, la primera idea nos parece débil; y como que la desechamos para sustituir otra mas fuerte. Tal es la situacion en que se debe suponer al que habla, para que esta figura no sea inoportuna, fria y aun ridícula.

Ciceron las tiene bellísimas: sirvan de ejemplo las siguientes de la primera Catilinaria. Está aconsejando á Catilina que renuncie á sus proyectos pues ve que están descubiertos, que vuelva en sí, que mude de conducta, que salga de Roma y suponga, si quiere, que va desterrado, como ya lo andaba diciendo para hacer odioso al mismo Ciceron; pero inmediatamente se corrige de este modo enérgico. *¿Quamquam, quid loquor? te ut ulla res frangat? tu ut unquam te corrigas? tu ut ullam fugam meditere? ut ullum tu exilium cogites? Utinam tibi istam mentem Dii immortales donarent!* „¿Pero qué digo? ¿á tí aba„tirte ningun reves? ¿tú corregirte jamas? ¿tú

„resolverte á huir? ¿pensar tú en un destierro? „¡Ojalá que los Dioses inmortales te inspirasen esa „idea!" Léase todo el pasage, y se verá cuán propio es este lenguage supuesta la situacion en que se hallaba Ciceron.

Deprecacion.

„Consiste, como el nombre lo dice, en sustituir al simple razonamiento las súplicas y los „ruegos." El mismo Ciceron tiene una bellísima, en la oracion *pro Dejotaro.* Aunque estaba seguro de que sus argumentos desvanecerian la acusacion intentada contra su cliente, sobre haber querido asesinar á Cesar cuando este pasó por sus estados y se hospedó en su palacio; sin embargo, conociendo que lo que mas le perjudicaba no era la calumnia que se le habia levantado sino el resentimiento que Cesar podia conservar de que hubiese seguido el partido de Pompeyo, trata de aplacar su enojo con esta tierna y patética súplica: *Hoc nos primum metu, Cæsar, per fidem, et constantiam, et clementiam tuam libera; ne residere in te ullam partem iracundiæ suspicemur. Per dexteram te istam oro, quam Regi Dejotaro hospes hospiti porrexisti; istam, inquam, dexteram non tam in bellis, et in prœliis, quam in promissis, et fide firmiorem.* „Ante todo, ó Cesar, líbranos de este temor (te lo pido por tu „inalterable lealtad y tu clemencia) y no nos quede ni aun sospecha de que pueda conservar tu

„corazon la mas pequeña parte del antiguo resen-
„timiento. Te lo ruego tambien por esa tu dies-
„tra, que como huésped alargaste á Deyotaro
„cuando te hospedó en su casa; esa diestra, digo,
„mas firme en cumplir lo que una vez prometis-
„te, y en no faltar á la palabra dada, que inven-
„cible en las guerras y combates."

Exclamacion.

„Es, por decirlo así, el grito de las pasiones,
„ó la expresion viva de los afectos del corazon,
„como el temor, la esperanza, la alegría &c.", y
es fácil conocerla, porque comunmente va acom-
pañada de alguna de las interjecciones, como oh!
ah! ay! &c. Es inútil citar ejemplos: á cada paso
se encuentran; pero no lo es prevenir á los prin-
cipiantes que lo patético de un pasage no consis-
te en que se le recargue de estudiadas exclama-
ciones. Si no lo es por el fondo de los pensamien-
tos, inútil será que el autor se esfuerce á suplir
la falta de fuego con muchos ¡ay! ¡ay me! ¡mise-
ro! ¡triste! ¡infeliz! ¡malhadado! y otras vanas
halaracas con que los malos escritores quieren ha-
cer creer que estan ardiendo en vivas llamas
cuando su corazon está helado, ó lo que dicen
es una grandísima frialdad.

Hipérbole.

„Consiste en atribuir á algun objeto cierta

„cualidad que en rigor le corresponde, pero no en „tan alto grado como supone el que habla." Esta es una especie de ilusion producida por las pasiones, y que solo puede pasar cuando suponemos al interlocutor en el delirio que ellas inspiran. Así, la regla para juzgar de la oportunidad de las hipérboles es la de Quintiliano, á saber, que „aunque lo que se diga sea inverosímil para „el que lo oye, no lo sea para el que lo dice." Por tanto, aunque son permitidas en pasages tranquilos, como en las descripciones; es menester que aun entonces el objeto de que se habla sea en sí mismo nuevo, grande, portentoso: de manera que la admiracion que excite, pueda hacer en la imaginacion el mismo efecto que una pasion muy violenta. Esta figura es grandiosa, pero necesita ser empleada con mucho cuidado; porque si no es muy natural, degenera en conocida hinchazon.

Ciceron tiene alguna que otra que sale ya de los límites prescritos por la razon y el buen gusto. Por ejemplo, en la oracion v. contra Verres, dice que si hablára de las crueldades de este Pretor, no ya delante de hombres sino de las bestias; y lo que es mas, en algun desierto delante de las rocas y las piedras; hasta estos seres mudos é inanimados se conmoverian al oirlas. Esta es una hipérbole que introducida con cierta precaucion pudiera pasar en poesía; pero no en una oracion judicial; pues si en estas es permitido exagerar algo los crímenes del acusado, nunca tanto que el pensamiento resulte falso, como aquí

sucede. Para que se vea cuánto cuidado es necesario tener con lo que permite ó no el género de la composicion, observemos que la misma hipérbole es buena en aquel pasage de la oracion *pro Archia*, en que dice que no solo las fieras, sino hasta las soledades y las peñas son sensibles á la armonía del canto. *Saxa, et solitudines voci respondent; bestiæ sæpe immanes cantu flectuntur, atque consistunt.* Esta exageracion es aquí oportuna: 1.° porque haciendo el elogio de la poesía, es muy natural tomar su lenguage, y 2.° porque es una alusion á lo que la fábula cuenta de Orfeo y de Anfion, á saber, que con su lira hacia este andar las piedras, y amansaba aquel las fieras: hechos fabulosos que en poesía se suponen verdaderos.

Sin embargo, aun en poesía tienen las hipérboles ciertos límites que no es permitido traspasar; pero que algunos poetas, llevados de su ardiente imaginacion, traspasan con frecuencia. Así Ulloa en su Raquel, hablando del valimiento y gran poder de esta hebrea, dice:

Poco piensa de sí cuando consiente
humilde adoracion de los mortales,
sino pasa con ánimo insolente
á gobernar los astros celestiales.
Si la cansan las noches, obediente,
de Neptuno á los líquidos umbrales,
ó se detiene el sol, ó lo parece;
si la cansan los dias no amanece.

Esto no es engrandecer un objeto abultando mo-

deradamente su tamaño, que es lo permitido en las hipérboles; es hacerle monstruoso, disforme y extravagante.

Otros muchos ejemplos pudiera citar, tomados de nuestros poetas de segundo orden, porque en sus composiciones se hallarán no pocas hipérboles gigantescas, ó mas bien colosales, como si todos ellos se hubieran desafiado para ver cual sabia desatinar mas en este punto; pero los omitiré por evitar prolijidad, y solo daré dos de Lope en su Circe. Hablando del caballo de Troya dice Euríloco (canto I.)

Castigo fué tambien en parte alguna
de haber entrado los troyanos muros
con invencion tan alta, que *la luna*
temió su sombra en sus cristales puros.

Y en el canto II. dice tambien Ulises, hablando del peñasco que Polifemo tiró contra su nave:

. . . . . y tan feroz le arroja
que la cara del sol retira y moja.

De este jaez son casi todas las suyas, y las de sus émulos y secuaces.

Téngase presente que no deben confundirse con las hipérboles sugeridas por la pasion, las estudiadas y reflexivas exageraciones, ya en mas ya en menos, empleadas por los oradores en los tribunales; cuando para acriminar ó disculpar las acciones llaman *crímen atroz* á lo que tal vez es un delito ordinario, ó *flaqueza* y *debilidad* á horribles atentados, hijos de la mas refinada malicia. Estas exageraciones y excusas pueden ser

tolerables en semejantes discursos, porque los jueces reducirán las cosas á su verdadero valor; pero fuera de este caso es menester no decir nunca mas ni menos de lo que exige la rigurosa verdad. Sin embargo, no se crea que se falta á ella en esas hipérboles ó exageraciones que podemos llamar de *convenio*, admitidas y usadas hasta en la conversacion: v. gr. »mas ligero que el viento, mas »pesado que el plomo, hace un siglo que estoy „esperando", y otras infinitas que á fuerza de repetirse han llegado á ser unas como fórmulas recibidas, en las cuales todo el mundo, cuando las oye, hace la rebaja conveniente para que la idea quede exacta.

Histerologia.

„Consiste, como lo indica su nombre (que literalmente significa *locucion prepóstera*) en de„cir primero lo que segun el orden lógico de „las ideas, y siguiendo el de tiempo, deberia de„cirse lo último"; como cuando Virgilio dice: *moriamur, et in media arma ruamus*, „muramos y „arrojémonos en medio de las armas enemigas." Este desórden en las ideas es efecto de una pasion vehemente, que absorviendo toda nuestra atencion no nos permite cuidar del órden lógico de los pensamientos; y asi solo es permitido en aquel que habla agitado de alguna gran pasion. Tal se supone á Eneas, en el momento en que Virgilio pone en su boca las palabras citadas. Fuera

de semejantes casos este trastorno de las ideas sería un defecto.

Optacion.

„Consiste en manifestar vivos deseos de algu„na cosa", y ella misma está diciendo que es efec„to de las pasiones. Tal es la ya citada de Ciceron. „Ojalá los Dioses inmortales te inspirasen esa „idea"; y tal es otra llena de ternura en la oracion *pro Milone.* Hablando del dolor que le causaba ver á Milon acusado como reo de pena capital; Milon, á quien él debia tantas obligaciones; Milon, que sin él suceso casual de la muerte de Clodio iba á ser electo Cónsul &c., dice: *Utinam Dii immortales fecissent* (*pace tua, patria dixerint; metuo enim ne scelerate dicam in te, quod pro Milone dicam pie*) *utinam P. Clodius non modo viveret, sed etiam Prætor, Consul, Dictator esset potius, quam hoc spectaculum viderem.* „Ojalá hiciesen los Dioses (perdona, ó „patria; pues temo no sea un crímen contra tí „proferir lo que en favor de Milon me inspira mi „cariño) ojalá Publio Clodio, no solo viviese, „sino que fuera tambien Pretor, Cónsul, Dicta„dor, y que no viesen mis ojos un espectáculo „tan triste." Nótese el bellísimo apóstrofe á la patria, y una especie de finísima correccion en las palabras contenidas en el paréntesis; y nótese tambien la bien observada gradacion de Pretor, Cónsul, Dictador.

Adviértase que cuando se manifiesta deseo de

que á otro le suceda algun mal, la optacion tiene en términos del arte el nombre de *imprecacion*; y cuando nos le deseamos á nosotros mismos, el de *execracion*. Ejemplos: en la oracion *pro Dejotaro*, indignado Ciceron de que un esclavo de aquel buen Rey se hubiese presentado como uno de sus acusadores, prorumpe en esta imprecacion: *Dii te perdant fugitive*: „Los Dioses „te confundan, vil esclavo." Cervantes pone en boca de Sancho una graciosa *execracion*, cuando D. Quijote le dice que el mal que le habia causado el bálsamo de Fierabras le venia de no ser armado caballero. »Si eso sabia vuesa merced, re»plicó Sancho, ¡mal haya yo y toda mi parente»la! ¿para qué consintió que le bebiese?"

Permision.

Consiste en dar á otro licencia para que nos haga males mayores que los que ya se nos han hecho y de que nos estamos quejando, convidándole á ello con cierto despecho amargo. Ya se ve que este es el lenguage de la ira, de la rabia y de la desesperacion, y que solo puede emplearse en el acceso de estas pasiones.

El pastor Aristéo en Virgilio (Geórgicas, libro IV., verso 321) dirige á su madre Cirene un discurso, cuyos cuatro últimos versos contienen un buen ejemplo de esta figura. Se queja de que habiéndosele muerto sus abejas de hambre y enfermedad, su madre Cirene (siendo ella diosa,

y habiéndole tenido á él de Apolo) le abandone en semejante cuita; y despues de otras patéticas exclamaciones con que la echa en cara su indiferencia, dice que, si no está contenta, destruya tambien sus árboles, mieses, viñas y ganados; la convida á ello, y como que se lo permite, en estos términos.

Quin age, et ipsa manu felices erue silvas;
fer stabulis inimicum ignem, atque interfice messes:
ure sata, et validam in vites molire bipennem,
tanta meæ si te ceperunt tædia laudis.

Si no estás satisfecha, por tu mano
arranca mis lozanas arboledas,
cual enemigo incendia mis establos,
la mies destruye, los sembrados quema,
y el hacha de dos filos poderosa
contra la tierna vid esgrime airada,
si te es tan enojoso el honor mio.

Esto alude á que los Arcades le veneraban como á una deidad, porque les habia enseñado el arte de la agricultura.

Prosopopeya ó personificacion.

„Consiste en atribuir cualidades propias de „los seres animados y corpóreos (particularmente „de los hombres) á los inanimados, á los incor„póreos y á los abstractos." De esta definicion resulta que son cuatro los grados de la prosopopeya: 1.° cuando simplemente se dan á objetos inanimados ó incorpóreos epítetos que solo con-

vienen á los animados y corpóreos: 2.° cuando se introducen los inanimados, obrando como si tuvieran vida: 3.° cuando se les dirige la palabra como si pudiesen entender lo que les decimos; y 4.° cuando los introducimos hablando ellos mismos.

Ejemplos de personificaciones de la primera clase ocurren hasta en la conversacion ordinaria, cuando damos á las cualidades en abstracto epítetos que en rigor solo convienen al sugeto en que se hallan: como si decimos que „la ignoran„cia es atrevida", que „la avaricia es insaciable", y otras expresiones semejantes; en las cuales hay ademas, como luego veremos, traslacion de significado. Estas ligeras personificaciónes suponen tan poca agitacion en el que habla, que pueden entrar sin violencia en la composicion menos elevada, con tal que no se vea que han sido buscadas con demasiado estudio. Ciceron tiene entre otras una muy natural, en la oracion *pro Milone*. Demostrando lo absurdo de que Milon hubiese intentado asesinar á Clodio en un tiempo en que, estando ya casi seguro de ser nombrado Cónsul, no era posible que él mismo quisiese perder, cometiendo un crímen, el fruto de todo lo que habia trabajado para ganarse el afecto del pueblo; dice „yo mismo sé por experiencia cuán *timida* „es la ambicion, y cuán *llena está de sustos y* „*zozobras* la pretension del consulado." *Scio quam timida sit ambitio, quantaque, et quam sollicita cupiditas consulatus.*

Las prosopopeyas de segundo grado, es decir, aquellas en que introducimos seres inanimados obrando como si tuvieran vida, son ya mas fuertes, y no pueden emplearse sino en composiciones que exijan cierto grado de elevacion, particularmente si son de prosa. La poesía las admite aun en géneros fáciles y de no elevado tono, como en las epístolas y discursos. Así es oportuna y bellísima esta de Rioja.

La codicia, en las manos de la suerte,
se arroja al mar, la ira á las espadas,
y la ambicion se rie de la muerte.

Aquí estan personificadas la codicia, la suerte, la ira y la ambicion, seres abstractos; pero el poeta, no contento con darles simples epítetos propios de los objetos animados, los pone en accion; con tal oportunidad y valentía, que Horacio mismo, si volviese al mundo y escribiese en castellano, podria honrarse con este terceto en que todo es poético, todo perfecto, todo del mejor gusto.

En prosa es tambien valentísima una de Cicerón en la citada oracion *pro Milone.* Habiendo probado que las leyes romanas permitian alguna vez matar á un hombre, como al ladron nocturno, y aun al de dia si iba armado, y en otros varios casos, concluye así su razonamiento. *Quis est igitur qui, quoquo modo quis interfectus sit, puniendum putet; cum videat aliquando gladium nobis ad occidendum hominem ab ipsis porrigi legibus?* »¿Quién habrá pues que juzgue »que si un hombre ha sido muerto, de cualquier

»modo que sea, se ha de castigar necesariamente »al matador; cuando está viendo que alguna vez »las mismas leyes nos ponen la espada en la mano »para cometer una muerte"?

Las de tercer grado suponen ya tan acalorada la imaginacion del que habla y tan conmovido su ánimo, que jamás pueden tolerarse en prosa, á no ser en pasages muy patéticos de composiciones oratorias. Tal es una que Ciceron aventuró en la misma oracion. Hablando del parage en que se verificó la muerte de Clodio, apostrofa á los collados y bosques de Alba, cuya santidad habia violado aquel en cierto modo, levantando inmensos y lujosos edificios en terrenos que la religiosidad de los siglos anteriores habia respetado. *Vos, ò Albani tumuli atque luci, vos imploro et obtestor &c.* »A vosotros invoco, »collados y bosques de Alba, á vosotros os pongo »por testigos &c." Véase todo el pasage en el original. Alguna otra tiene en la misma oracion aunque menos fuerte, como el apóstrofe á la patria que ya hemos visto; pero estan en pasages vehementes y patéticos. En poesía son mas frecuentes estas apóstrofes á objetos inanimados; mas siempre se requiere que sean dictadas por alguna gran pasion, señaladamente la del dolor y de la tristeza. Cuando nuestro ánimo está vivamente conmovido por afectos tiernos, melancólicos recuerdos, é impresiones dolorosas; hablar entonces con las cosas que tienen relacion con las que fueron otro tiempo objeto de nuestro cariño y de nues-

tra ternura, es hablar el lenguage de la naturaleza. Así no puede darse una cosa mas tierna, y mas propia de la situacion, que la apóstrofe de Dido á la espada y demas objetos que habian sido de Eneas.

Dulces exuviæ, dum fata deusque sinebant,
accipite hanc animam, meque his exolvite curis.

O dulces prendas, mientras que los hados
y Dios lo permitieron; esta vida,
recibid, y acabad con mi tormento.

Tambien es muy natural en Milton la apóstrofe con que Eva se despide del paraiso al tiempo de dejarle, y en Sófocles la de Filoctétes á los puertos, promontorios y peñas de Lemnos, cuando va á salir de esta isla: véanse en la obra de Blair. Semejantes despedidas, que á primera vista pudieran mirarse como violentas, afectadas é hijas del estudio del escritor; parecen sin embargo inspiradas por la misma naturaleza, si se introducen con oportunidad. Porque no solo en los poetas, sino en la vida real se ven personas que estando para morir se despiden patéticamente del sol, de la luz, y de los otros objetos insensibles que las rodean. Así parece tan natural y tan sencilla aquella apóstrofe de Fedra, en Racine.

Soleil! je te viens voir pour la dernière fois.

A verte vengo, ó sol, la vez postrera.

»Esto se funda, como observa muy bien el indicado Blair, en que si por mucho tiempo ha es»tado uno acostumbrado á cierta clase de objetos, »los cuales han hecho en su imaginacion una im-

»presion fuerte, como á la casa en que ha vivido »feliz muchos años, á los campos ó bosques por »donde se ha paseado contento y alegre; y luego »se ve obligado á separarse de ellos, especial»mente si sabe (ó teme) que no ha de volver á »verlos: apenas puede dejar de tener el mismo »sentimiento que si dejára unos amigos antiguos." Tambien era muy natural entre los gentiles, aunque por otra razon, que el que llegaba nuevamente á un país, saludase con respeto á las fuentes, rios, valles y árboles que se ofrecian á su vista. Todos estos objetos eran para ellos sagrados, porque estaban bajo la proteccion especial de algun genio, ninfa ó deidad; y así, saludarles era lo mismo que adorar á los númenes sus protectores ó guardianes.

Las de la cuarta clase son mas atrevidas aun, y asi en prosa solo vienen bien en arengas públicas de mucho aparato, y sobre asuntos muy importantes. Tales son los dos razonamientos que Ciceron pone en boca de la patria en la primera Catilinaria, uno dirigido á Catilina y otro al mismo Ciceron. El primero es muy natural; el segundo no lo es tanto, porque en él se descubre un poco el artificio retórico. En las composiciones poéticas muy elevadas, como las odas heróicas, pueden introducirse con frecuencia.

Para emplear con oportunidad la personificacion, téngase presente lo ya indicado: á saber, que debiendo ser dictada por alguna pasion, jamás se introduzca en pasages enteramente tranquilos,

sino en aquellos en que la persona que habla se supone mas ó menos conmovida, segun sea la personificacion que se quiere poner en su boca. Para las de primer grado basta una ligera agitacion en el ánimo, ó cierta exaltacion en la fantasía, producidas ambas por lo interesante del asunto. Para las segundas se requiere ya una pasion mas fuerte, pero no tan vehemente ni profunda como en las de tercer órden. Las del cuarto suponen un grande entusiasmo, que arrebate y enagene la imaginacion del orador ó del poeta. Si las prosopopeyas no se emplean con esta oportunidad, serán á los ojos de un lector juicioso pura y vana declamacion.

Ademas es menester tambien tener presente que, aun siendo la situacion favorable para usar de personificaciones, no se pueden personificar en escritos serios cosas inanimadas que no tengan en sí cierta dignidad, sobre todo si se las dirige la palabra. Una persona afligida por la muerte de un padre ó de un amigo puede muy bien hablar con su cadáver como si este fuera capaz de escucharle, porque el dolor que le causa su pérdida produce en cierto modo y autoriza esta especie de ilusion; pero hablar con la mortaja es, como dice Blair, una frialdad que no puede nacer del corazon.

Tambien es conveniente no prolongar demasiado las apóstrofes á objetos inanimados. La pasion inspira ciertamente alguna vez un deseo casi irresistible de hablar con ellos, y decirles algunas

tiernas y cortas expresiones de dolor ó de cariño; pero entrar con ellos en una larga conversacion, ni la naturaleza lo sugiere, ni el gusto lo aprueba.

Concluiré lo perteneciente á las personificaciones añadiendo, para que se entiendan los términos técnicos, que cuando se introduce hablando una persona verdadera, pero ya muerta, llaman á esto algunos *idolopeya*, como si dijéramos, *personificacion de la sombra* ó imágen de alguno; y que suele referirse tambien á la prosopopeya el artificio con que los oradores ponen algun razonamiento en boca de una persona verdadera y viva: Asi lo hace Ciceron, *pro Roscio Amerino*, suponiendo que el reo apostrofa con vehemencia á los acusadores, y les dice: *Patrem meum, cum proscriptus non esset, jugulastis; occissum, in proscriptorum numerum retulistis; me domo mea per vim expulistis; patrimonium meum possidetis: ¿quid vultis ampliùs?* »A mi padre, sin »que hubiese sido proscripto, le degollásteis, y des»pues de muerto le pusisteis en la lista de pros»cripcion; á mí me habeis arrojado violentamen»te de mi casa, y poseeis mi patrimonio. ¿Qué »mas quereis?" Sin embargo, téngase entendido que, cuando solo se refiere un razonamiento fingido de persona verdadera y viva, no hay en rigor prosopopeya; hay la otra forma que los retóricos llaman *dialogismo*, de que luego se hablará.

Reticencia.

„Consiste en dejar incompleta una frase ya „comenzada, sin acabar de enunciar el pensa„miento." Esta repentina interrupcion del discurso no puede parecer natural sino en un acceso violento de ira, de espanto ó de otra pasion, y por tanto no debe emplearse sino en semejantes situaciones. Así Cicerون, hablando (en una carta) de los proyectos ambiciosos de César, de la destreza y actividad con que se preparaba á ponerlos en ejecucion, de la indolente seguridad de Pompeyo, de su necia presuncion, y de la lentitud de sus preparativos, y empezando á hacer el paralelo entre la conducta de ambos por esta frase, *At noster hic Magnus*, interrumpe indignado su discurso con estas señaladas palabras: *Sed stomachari desinamus.* „Pero este nuestro Magno.... Mas dejèmos es„to, bueno sólo para incomodarse uno." La expresion latina *stomachari* es mas enérgica; pero literalmente traducida, es baja. El *quos ego.... sed motos praestat componere fluctus*, en el discurso de Neptuno á los vientos (lib. I. de la Eneida) es otra reticencia oportuna y enérgica.

Imposible ó *adynaton.*

Es una especie de juramento, y „consiste en „asegurar que primero se trastornarán las leyes „de la naturaleza en el órden físico ó moral, que

„se verifique ó deje de verificarse un suceso."

Así dice Virgilio en su primera Egloga por boca de Tityro.

Ante leves ergo pascentur in æthere cervi,
et freta destituent nudos in littore pisces;
ante, pererratis amborum finibus, exul,
aut Ararim Parthus vivet, aut Germania Tigrim;
quam nostro illius labatur pectore vultus.

Primero pacerán ligeros gamos
en la etérea region, y á las orillas
sus peces dejará la mar en seco:
primero, abandonando sus confines,
del Sona beberá prófugo el Partho,
y el Germano del Tigris; que del pecho
mio se borre su celeste imágen.

El Taso imitó, variando oportunamente los ejemplos, este pasage de Virgilio, diciendo por boca de Silvia:

Cuando io dirò, pentita, sospirando,
queste parole ch'or tu fingi ed orni
come á te piace, torneranno i fiumi
alle lor fonti, é i lupi fuggiranno
dagli agni, é'l veltro le timide lepri;
amerà l'orso il mare, é'l delfin l'alpi.

Aminta, acto I, escena I.

Pasage, que como todo el resto de esta pastoral, tradujo nuestro Jáuregui en verso suelto con toda la fidelidad y exactitud que va á verse, diciendo:

Cuando yo, arrepentida y suspirando,
esas palabras diga

que tú finges y adornas á tu gusto;
hácia sus fuentes volverán los rios;
huirá el hambriento lobo del cordero,
el galgo de la liebre; amará el oso
el mar profundo, y el delfin los Alpes.

Aquí el original está traducido casi palabra por palabra, y sin embargo queda muy bien en castellano. No hay mas que las ligeras alteraciones de haber suprimido el epíteto de *tímidas* que el Taso da á las liebres, y haber dado el traductor los de *profundo* al mar, y *hambriento* al lobo; bellos epítetos para el fin que se propone el poeta.

Interrogacion.

»Consiste en hablar preguntando, no para »que realmente nos respondan, sino para dar »mas fuerza á lo que decimos.". Si á la pregunta añadimos nosotros la respuesta, se llama *subyeccion.*

De simples interrogaciones no es necesario citar ejemplos; á cada paso se hallan en todo género de escritos. De subyeccion puede serlo entre otros aquel pasage de Ciceron, *pro lege Manilia*, en que respondiendo al argumento con que Catulo habia combatido la ley propuesta, á saber, que no convenia hacer novedades contra los antiguos usos; enumera por preguntas y respuestas todas las novedades que ya se habian hecho en otras ocasiones, y en favor del mismo Pompeyo. *Quid enim tam novum*, dice, *quam adolescen-*

tulum, privatum, exercitum difficili Reipublicæ tempore conficere? Confecit &c. „¿Qué mayor no-„vedad que la de que un jóven, y entonces sim-„ple particular, levántase un ejército por su cuen-„ta y en tiempos tan dificiles? Pompeyo le le-„vantó &c."

Debe advertirse que algunos dan el nombre de *subyeccion* á una serie de pensamientos en la cual cada uno de estos va acompañado de otro correlativo que le sirve de ilustracion ó de causal, ó contrasta con él bajo cualquier respeto que sea. Como esta forma es la que se emplea en los paralelos; citaré, porque es muy bello, el que Demóstenes hizo entre su vida pública y la de Esquines, en la famosa oracion *pro Corona*. Dice asi: „Fuiste maestro de niños, yo concurria á „la escuela: fuiste ministro subalterno en las ini-„ciaciones, yo era iniciado: fuiste danzante, yo „costeaba las danzas: fuiste amanuense del secre-„tario en las juntas públicas, yo era el orador „que hablaba al pueblo: fuiste tercer galan, yo „era espectador: hiciste mal tu papel, yo te sil-„vaba: en el gobierno del Estado tú has sosteni-„do siempre los intereses de los enemigos, yo los „de la patria." Se debe suponer que en el original, cuya enérgica concision es imposible conservar, tiene mucha mas gracia este pasage.

CAPÍTULO IV.

De las formas que sirven para presentar los pensamientos con cierto disfraz ó disimulo, cuando así convenga.

En las composiciones literarias, y hasta en la conversacion familiar, es necesario á veces hablar de objetos, ó torpes, ó asquerosos, ó ignobles en sí mismos, y de ideas que, si bien nada tienen de indecentes, no conviene por ciertos respetos que se enuncien directamente. En ambos casos, lejos de que debamos comunicar abierta y francamente los pensamientos, se hace preciso presentarlos con cierto disfraz y de una manera oblicua, que no dejando duda sobre su verdadera inteligencia, no muestre sin embargo los objetos en toda su deformidad, ó de un modo desagradable á los oyentes ó lectores. Hay tambien ocasiones en que al escritor le conviene llamar la atencion hácia alguna cosa de que entonces no trata, pero que tiene con su asunto cierta conexion que importa recordar ó hacer sentir como de paso. La naturaleza sugiere en todos estos casos ciertos rodeos é inocentes artificios para insinuar lo que no queremos decir abiertamente; y el hombre mas iliterato los está empleando toda su vida sin saber qué son figuras de retórica, así como *el villano caballero*, de Moliere, hablaba prosa sin saberlo. Porque, como ya he observado, las varias maneras

que hay de presentar los pensamientos, maneras á las cuales se ha dado el nombre de formas ó figuras por cierta analogía que tienen con lo que se llama forma ó figura de los cuerpos, no son invencion de los retóricos: son modificaciones del pensamiento, que resultan de su naturaleza, ó de la situacion moral y la intencion del que habla. Así en el caso presente los retóricos no han inventado las maneras oblicuas de comunicar los pensamientos; lo que han hecho ha sido buscar nombres técnicos con que distinguirlas unas de otras, y hacer despues algunas observaciones sobre el modo de emplearlas. Estas observaciones pues son las que indicaré brevemente bajo los títulos en que se hallan distribuidas; pues aunque algunos de ellos no estan muy bien escogidos, se hallan en los autores, y es menester saber lo que significan. No daré sin embargo la lista de todos los que se leen en los tratados escolásticos, hablaré de aquellos solamente que designan ciertas maneras finas é ingeniosas de enunciar indirectamente los pensamientos.

Estas son las llamadas *Alegoría*, *Alusion*, *Dialogismo*, *Dubitacion*, *Extenuacion*, *Parresia*, *Perifrasis*, *Pretermision* é *Ironía*.

Alegoría.

De esta volveré á hablar cuando trate de las expresiones de sentido figurado; pero aunque pertenece á estas en cuanto se toman las palabras

en una acepcion secundaria, es al mismo tiempo una de las maneras de presentar los pensamientos con cierto disfraz, y por consiguiente una de las formas que con esta mira podemos dar al discurso. La oda XIV. del libro I. de Horacio *O navis* &c. es una bellísima alegoría en la cual, bajo la imágen de un bajel, hace ver el poeta á los Romanos los males que les amenazaban si Augusto dejaba el gobierno. Nuestro Francisco de la Torre tiene una bastante buena imitacion de ella en la suya que empieza: ¡*Tirsis*! ¡*ah Tirsis*! y merece ser leida, aunque no llega á la perfeccion del modelo, no es de lo peor que hay en nuestro Parnaso. No traslado aquí ni una ni otra, porque son demasiado largas; y para ejemplo citaré otras mas cortas del mismo la Torre. En la oda que empieza, *Mira, Filis*! exhortando á esta á que goce de la vida mientras es jóven, funda sus consejos en varios símiles, y concluye así:

Agora que el oriente
de tu belleza reverbera, agora
que el rayo trasparente
de la rosada aurora
abre tus ojos y tu frente dora;
Antes que la dorada
cumbre de relucientes llamas de oro,
húmeda y argentada,
quede inútil tesoro,
consagrado al errante y fijo coro:
Goza Filis del aura
que la concha de Venus hiere; dado

que apenas se restaura
el contento pasado,
como el dia de ayer y el no gozado.
Vendrá la temerosa
noche, de nieblas y de vientos llena,
marchitará la rosa
purpúrea, y la azucena
nevada mustia tornará de amena.

Aquí hay varias alegorías; pero no todas buenas. La contenida en la segunda estrofa, que en suma significa antes que seas vieja, es enteramente de mal gusto: 1.° porque llamar á una rubia cabellera dorada cumbre de relucientes llamas de oro, es impropio é hinchado; y 2.° porque lo de que cuando ya esté húmeda y argentada, esto es, *cana*, quedará inútil tesoro consagrado al errante y fijo coro (el de las estrellas), es una estudiadísima y oscurísima alusion á la cabellera de Berenice trasformada en constelacion: alusion que pocos de los lectores entenderán. La de la última estrofa, la cual quiere decir »vendrá la vejez, y »marchitará la flor de tu belleza", es bastante clara y natural, y está bien sostenida.

Alusion.

„Consiste en llamar la atencion hácia alguna „cosa que entonces no se nombra, lo cual se con„sigue empleando cierta expresion que indirec„tamente, y en virtud de la conexion de las „ideas, excite aquella que se quiere recordar."

Así cuando Cervantes dice que D. Quijote, hallándose ya al anochecer cansado y muerto de hambre, y mirando á todas partes por ver si descubria algun castillo ó alguna majada de pastores adonde recogerse y donde pudiese remediar su mucha necesidad, vió no lejos del camino una venta „que fué como si viera una estrella que á „los portales, si no á los alcázares de su reden„cion le encaminaba"; alude manifiestamente á la estrella de los tres Magos. Cuando Fr. Luis de Leon en la oda XIII., hablando de lo peligroso que es mirar y escuchar á una muger hermosa, dice así:

Si á tí se presentare,
los ojos, sabio, cierra; firme atapa
la oreja, si llamare;
si prendiere la *capa*,
huye; que solo aquel que huye *escapa*:

en el si prendiere la capa, alude visiblemente á la historia del casto Josef. Nótese de paso qué mal efecto hace el juguetillo de voces *capa*, *escapa*, traido por el consonante.

Las alusiones pueden hacerse á algun pasage de la historia ó de la fábula, á hechos, usos, costumbres y dichos de los particulares, á sus nombres propios, y á una palabra cualquiera que sea. Sería tan prolijo como inútil traer ejemplos de todas estas especies de alusiones; las ya citadas, que son relativas á hechos históricos, bastan para que se vea en qué consiste esta forma. Solo debo prevenir: que en obras de estilo grave y elevado de-

ben referirse á objetos nobles; que las que se refieren á nombres propios, y en general á las palabras, solo pueden entrar en las cartas y en composiciones ligeras y jocosas, como los epígramas; y sobre todo, que cualquiera que sea la alusion, y cualquiera que sea la obra en que se emplee, sea siempre clara y fácil de adivinar. Contra esta regla importante pecan tambien frecuentemente los mas de nuestros poetas, los cuales, por ostentar erudicion, andan como á caza de remotísimas y oscurísimas alusiones. Acabamos de ver un ejemplo en la del Bachiller la Torre á la cabellera de Berenice, y como ella pudiera acumular aqui millares, pero no es necesario. No hay mas que abrir por donde se quiera las obras de Lope, Valbuena, Quevedo, Calderon y otros, y se encontrarán á cada paso. Sin embargo, alguna vez tienen una que otra alusion feliz y bien expresada. Tal es esta de Lope en la Jerusalen, lib. XVIII.

No llore de Baldac sobre los rios
el cautivo Israel tristes memorias
de la dulce Sion, ni de que cuelgue
la lira al sauce el Babilon se huelgue.

Aquí, como que habla de Jerusalen, alude felizmente á las tiernas expresiones del salmo *super flumina Babilonis.* Estos cuatro versos son hermosos; nada hay en ellos que sea falso, afectado ó de mal gusto: la alusion es noble y oportuna.

Dialogismo.

„Consiste en referir textualmente un discur„so fingido de persona verdadera, pero viva, au„sente ó presente, que habla con alguna otra ver„dadera tambien y viva." Si habla consigo misma, se llama *soliloquio.*

De una y otra clase hay un excelente ejemplo en aquel pasage graciosísimo en que Cervantes supone que D. Quijote, limpias ya sus armas, hecha del morrion celada, puesto nombre á su caballo, y confirmádose á sí mismo, se dió á entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, y se decia á sí mismo. „Si yo por males de mis pecados, ó por „mi buena suerte, me encuentro por ahí con al„gun gigante, como de ordinario les acontece á „los caballeros andantes; y le derribo de un en„cuentro, ó le parto por la mitad del cuerpo, ó „finalmente le venzo ó le rindo: ¿no será bien te„ner á quien enviarle presentado, y que entre, y „se hinque de rodillas ante mi dulce Señora, y „diga con voz humilde y rendida: *Yo, Señora,* „*soy el gigante Caraculiambro, Señor de la In„sula Malindrania, á quien venció en singular „batalla el jamas como se debe alabado caba„llero D. Quijote de la Mancha, el cual me man„dó que me presentase ante la vuestra merced „para que la vuestra grandeza disponga de mí „á su talante*"? Igualmente hermoso es el otro

soliloquio que poco despues pone en boca de Don Quijote en su primera salida, cuando supone que por el camino iba hablando consigo mismo y diciendo: „Quien duda sino que en los venideros „tiempos &c." Véase en el original.

Tambien suele referirse al dialogismo, aunque en realidad es una especie de preterición, el artificio de que á veces se valen los oradores para decir ciertas cosas sin que parezca que las dicen; cuyo artificio consiste en que, aun hablando en su nombre, hacen el discurso hipotético, diciendo que si se hubieran hallado en tales ó cuales circunstancias, hubieran dicho esto ó aquello; ó que si se hallan lo dirán, ó que lo hubieran dicho ó lo dirian, si no los hubiesen contenido ó contuviesen tales respetos &c. De esta especie de dialogismo, que es la mas fina y oratoria, tenemos un excelente ejemplo en la arenga que Livio pone en boca de Catón el Censor, cuando se trató de revocar la ley dada durante la segunda guerra púnica para que las matronas no pudiesen tener alhajas de oro y plata sino hasta cierta cantidad. Las romanas, que ya habian tomado el gusto al lujo, llevaban á mal esta prohibicion: y sabiendo que aquel dia se iba á tratar de si convenia ó no levantarla, pasadas ya las fatales circunstancias que la habian motivado, salieron de sus casas, y recorrieron las calles pidiendo á cuantos ciudadanos encontraban que revocasen la ley. Catón, que era Cónsul aquel año, y al venir al foro habia observado este escandaloso desórden de las

matronas, dice, tocando este punto, en su elocuente discurso sobre que se mantenga la ley. *Nisi me verecundia majestatis, et pudoris singularum magis, quam universarum tenuisset, ne compellatæ à Consule viderentur, dixissem: Qui hic mos est in publicum procurrendi, et obsidendi vias, et viros alienos apellandi? Istud ipsum suos quæque domi rogare non potuistis? Aut blandiores in publico, quam in privato, et alienis, quam vestris estis? Quamquam ne domi quidem vos, si sui juris finibus matronas contineret pudor, quæ leges hic rogarentur, abrogarenturve, curare decuit.* »Si los respetos debidos á su dig»nidad y el temor de sonrojarlas, mas bien á cada »una en particular que á todas en comun, no me »hubiesen detenido, porque el pueblo no viese »que el Cónsul las reprendia; las hubiera dicho: »¿qué costumbre es esta de presentarse así en »público, de llenar las calles, y de pararse á ha»blar con hombres que no son vuestros maridos? »¿No pudo cada una hacer esa misma súplica al »suyo allá en lo interior de su casa? ¿O sois acaso »mas afables en público que en secreto, y mas con »los agenos que con los propios? Sin embargo de »que ni aun en vuestra casa, si las matronas se »contuviesen dentro de los límites que las pres»cribe el pudor, debisteis cuidar de saber qué »leyes se iban á establecer aquí ó á revocar." Esta es una manera muy fina de dirigir una amarga reprension á las romanas sin que parezca que lo hace, y por este ejemplo se puede conocer en qué

consiste este artificioso fingimiento que, como se vé, es cosa muy distinta de la prosopopeya. Esta especie de pretericion y el dialogismo propiamente tal son de grandioso efecto en la oratoria, si se manejan bien y se emplean con la debida oportunidad.

Debe advertirse que, si el dialogismo es una figura particular en aquellas obras en que el autor habla siempre en su nombre, deja de serlo en aquellas en que él no habla nunca, como en las poesías dramáticas; ó él habla unas veces y otras los personages que introduce, como en las mixtas. Lo mismo debe decirse de las obras didácticas ó filosóficas compuestas en diálogo, como los de Platon, Luciano &c.; pues en estas y en aquellas la forma general es el diálogo mismo. Tampoco hay verdadero dialogismo en las arengas directas ó indirectas que los historiadores ponen en boca de ciertos personages; porque unas y otras, siendo lo que deben ser, se pronunciaron en realidad, á lo menos sustancialmente.

Dubitacion.

»Consiste en que la persona que habla se manifieste dudosa sobre lo que debe hacer ó decir, cuando en realidad lo tiene ya resuelto"; porque si verdaderamente está dudosa no hay artificio ni disimulo, pues no hace mas que manifestar francamente lo que pasa en su interior.

Adviértase que como la duda real, esto es, la

perplejidad é irresolucion sobre el partido que debe tomarse en alguna ocurrencia extraordinaria é imprevista, es efecto del estado de turbacion en que nos ponen las pasiones; debe mirarse la dubitacion como forma propia de estas, cuando se pone en boca de alguna persona que se introduce hablando por prosopopeya ó dialogismo, ó como personage histórico; pero si habla el orador ó el escritor, es una verdadera ficcion de que se vale para presentar su pensamiento con cierta disimulada figura que le da mas fuerza.

No puede citarse mejor ejemplo de las primeras que el principio de la arenga que Livio pone en boca de Escipion, cuando, al hablar por la primera vez con los soldados que durante su enfermedad se habian amotinado y rebelado contra sus legítimos gefes, les dice: *Ad vos quemadmodum loquar, nec consilium, nec oratio suppeditat, quos, ne quo nomine quidem appellare debeam, scio. Cives? qui à patria vestra descistis. An milites? qui imperium auspiciumque habuistis, sacramenti religionem rupistis. Hostes? corpora, ora, vestitum, habitum civium agnosco: facta, dicta, consilia, animos hostium video.* »Al hablar con »vosotros ni razones encuentro ni palabras, pues »ni aun sé como llamaros. ¿Ciudadanos? habeis »desertado de vuestra patria. ¿Soldados? habeis »faltado á la religion del juramento, nombrando »otro general y militando bajo otros auspicios »que los mios. ¿Enemigos? reconozco en voso»tros las personas, los rostros, el trage y el exte-

»ior de romanos; pero veo que los hechos, los »dichos, los proyectos y la conducta son de ene»migos de Roma." Aqui hay al mismo tiempo una bellísima subyeccion. Cuando la dubitacion se prolonga bastante, como en este parage y en otro al principio de la segunda Filípica de Ciceron, el cual puede servir de ejemplo para las dubitaciones artificiosas; se llama en términos técnicos *suspension* ó *sustentacion*. Mas siendo imposible, y ademas inútil, determinar cuántas frases ha de tener una dubitacion para que se llame ya suspension; no me detendré mas en estas fruslerías escolásticas: y solo advertiré que, como las dubitaciones ó sustentaciones un poco largas son figuras de grande aparato, debe usarse de ellas raras veces. Por regla general, no teniendo que decir cosas extraordinarias ó inesperadas, es mejor no introducirlas; porque no puede haber cosa mas ridícula que picar vivamente la curiosidad del auditorio ó del lector, para salir al cabo con una frialdad ó una cosa muy sabida.

Extenuacion ó atenuacion.

»Consiste en rebajar artificiosamente las bue»nas ó malas cualidades de algun objeto, no »para que el oyente ó lector le tenga por tan »pequeño como decimos, sino al contrario pa»ra que le aprecie en su justo valor aun cuan»do nosotros se le representemos menor." Regularmente se hace sustituyendo á la afirma-

cion positiva la negacion de lo contrario: como si, para dar á entender á uno que se le ama se dice que *no se le aborrece*; ó para llamarle hermoso se dice que *no es feo*, y otras expresiones semejantes que ocurren con frecuencia aun en la conversacion ordinaria. En efecto, á veces la modestia, el respeto debido á los oyentes, y otras consideraciones nos obligan á emplear estas especies de fórmulas; de las cuales hago mencion por esto precisamente, porque son uno de los recursos que se pueden emplear para conservar la decencia en el estilo, ó lo que los antiguos llamaban el *eufemismo*, de que á su tiempo trataré, y tambien porque oportunamente introducidas tienen mucha gracia. ¡Cuánta no tiene, por ejemplo, el *nec sum adeo informis*, de Virgilio!

Parresia.

»Consiste en aparentar que uno se excede diciendo alguna cosa de que parece debia ofenderse aquel mismo á quien se habla." Se dice que esto ha de hacerse con fingimiento y estudio, porque si la libertad que uno se toma es franca y sencilla, no hay fingimiento ni disimulo; pues, como ya observó Quintiliano, ¿qué cosa hay menos artificiosa ó disimulada que la verdadera franqueza? *Quid minus figuratum quam vera libertas?* Esta especie de ficcion se ve admirablemente en aquel pasage de la oracion *pro Ligario* en que Ciceron, para excusar á su cliente de ha-

berse quedado en Africa siguiendo al parecer el partido de Pompeyo, se acusa á sí mismo de haberle seguido tambien, acriminándose con la mayor fuerza, y privándose hasta de las razones que pudiera alegar en su favor si fuese reconvenido. Le copiaré, porque es hermosísimo. Dice así: *O clementiam admirabilem, atque omni laude, prædicatione, litteris, monumentisque decorandam! M. Cicero apud te defendit alium in ea voluntate non fuisse, in qua se ipsum confitetur fuisse; nec tuas tacitas cogitationes extimescit, nec quid tibi, de alio audienti, de se ipso ocurrat reformidat. Vide quam non reformidem: vide quanta lux liberalitatis et sapientiæ tuæ mihi apud te dicenti oboriatur. Quantum potero vocem contendam, ut hoc populus romanus exaudiat. Suscepto bello, Cæsar, gesto etiam ex magna parte; nulla vi coactus, judicio, ac voluntate ad ea arma profectus sum, quæ erant sumpta contra te.* »¡O clemencia admirable, digna de ser ensalzada con todo género de alabanzas, encomios, »escritos y monumentos! Ciceron sostiene en tu »presencia que otro no siguió un partido que »confiesa haber seguido él mismo, y no teme lo »que puedes pensar tú en lo interior del corazon, ni se acobarda considerando lo que al oirle hablar por otro se te puede ocurrir sobre su »conducta. Mira cuán lejos estoy de acobardarme »por esta reflexion; mira que confianza me inspiran, cuando hablo delante de tí, tu bondad »y tu prudencia. Cuanto pueda esforzaré la voz

„para que todo el pueblo romano oiga lo que voy „á decir: César, emprendida la guerra civil y „estando ya muy adelantada, fuí yo de mi pro„pia voluntad, por mi propia opinion, y sin que „nadie me violentase, á unirme con el ejército „que militaba contra tí." El que sepa todas las circunstancias que concurrian en la causa de Ligario, conocerá cuán oportuna es esta especie de valentonada en boca de Ciceron; porque sirve para hacer resaltar todo lo ridículo y odioso de la acusacion intentada contra su cliente de que habia sido pompeyano, cuando lo habian sido tambien el mismo Tuberon que le acusaba y Ciceron que le defendia.

Perifrasis ó circunlocucion.

„Consiste en sustituir á una idea particular „y circunscripta otra genérica y vaga; pero que, „atendidas las circunstancias, dé á conocer sufi„cientemente el pensamiento que se desea comu„nicar." Se recurre á las perífrasis para disfrazar ideas desagradables ó menos decentes, y para presentar con novedad las comunes y demasiado trilladas. Fuera de estos dos casos, es un verdadero defecto.

De las que á veces es necesario emplear para disfrazar ideas desagradables y suavizar lo que la expresion directa puede tener de duro ó chocante, hay un buen ejemplo en aquel pasage de la oracion *pro Milone*, en el cual, debiendo

Ciceron referir que Clodio habia sido muerto por los esclavos de Milon en la riña en que casualmente se vieron empeñados con los de Clodio, y previendo que la confesion seca de *le mataron* podria parecer demasiado dura, emplea una circunlocucion, que sin decirlo formalmente lo da á entender con bastante claridad. *Fecerunt id*, dice, *servi Milonis, neque imperante, neque sciente, neque præsente domino; quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.* »Hicieron los »esclavos de Milon, sin que su amo se lo manda»se, lo supiese, y ni aun lo presenciase, lo que »cualquiera hubiera deseado que hiciesen los »suyos en igual caso."

De las perífrasis introducidas para ennoblecer ideas demasiado trilladas, ó evitar términos vulgares, habrá ocasion de tratar mas por extenso, cuando se hable de la diferencia entre el lenguage poético y el prosaico. Mas, para que desde ahora se forme alguna idea de ellas, daré un ejemplo de Fr. Luis de Leon, en el cual se verán dos, una buena, y otra que no lo es tanto. Dice en la oda XII. á D. Olozaga, intitulada *la noche serena*, estrofa XI. y XII.

Quien mira el gran concierto
de aquestos resplandores eternales,
su movimiento cierto,
sus pasos desiguales,
y en proporcion concorde tan iguales:
La luna como mueve
la plateada rueda, y va en pos de ella

la luz dó el saber llueve,
y la graciosa estrella
de amor la sigue reluciente y bella &c.

Las expresiones notadas con bastardilla contienen dos perífrasis poéticas para designar los planetas Mercurio y Venus, la última es clara y de buen gusto »la graciosa estrella de amor" la primera »la luz dó el saber llueve" es estudiada y oscura, y no sé cómo se le pudo escapar á Fr. Luis de Leon. ¿Qué quiere decir una luz dó llueve el saber? ¿Ni cómo el saber puede llover en parte alguna, y mucho menos en una luz?

Preterricion.

»Consiste en fingir que se pasa en silencio ó se »omite alguna cosa que al mismo tiempo se está »diciendo expresamente, ó á lo menos con bastan»te claridad, y de un modo que, aunque indirec»to, no deja duda sobre lo que se quiere dar á »entender.

Así Ciceron, *pro lege Manilia*, teniendo que hablar de una gran derrota sufrida por las armas romanas en la guerra contra Mitrídates, y presintiendo que á su auditorio no le sería muy grata una narracion circunstanciada de aquel desgraciado suceso, le pide permiso para pasarle en silencio, como hacian los poetas que celebraban las victorias de Roma; pero con una expresion indirecta, que al mismo tiempo ofrece el ejemplo de una buena perífrasis, dice lo bastante para que

se vea cuán grande habia sido la derrota padecida. *Sinite hoc loco, Quirites, sicut poeta solent, qui res Romanas scribunt, praeterire me nostram calamitatem; quæ tanta fuit, ut eam ad aures Luculli, non ex prælio nuntiis, sed ex sermone rumor afferret.* »Permitid, Romanos, que al llegar á este punto haga yo lo que los poetas que »celebran nuestras hazañas, y pase en silencio »nuestra derrota; la cual fue tan grande que llegó á los oidos de Lúculo, no por algun aviso »que recibiese del ejército, sino por el público »rumor que circulaba en las conversaciones." Esta circunlocucion quiere decir que todos cuantos se hallaron en la batalla quedaron muertos ó prisioneros.

IRONIA.

Sus varias especies.

„Consiste en atribuir á un objeto cualidades „contrarias á las que tiene; pero de modo que se „conozca que no le convienen realmente, sino „antes bien las opuestas." Esto se deja conocer por el tono de voz en el que habla, y por el contexto y demas circunstancias en el que escribe. La ironía toma diferentes nombres, segun el modo y la intencion con que se usa. Y aunque nada se hubiera perdido en que no se hubiesen distinguido tantas especies de ironía, dando á cada una un nombre particular; ya que estos existen en los libros, los recorreré brevemente, así para que no

se extrañen cuando se encuentren en los autores y se sepa lo que significan, como para que se entiendan tambien algunas palabras castellanas que corresponden á los términos de los retóricos.

1.° Si la ironía se hace dando á una cosa un nombre que segun su rigorosa significacion indica cualidades contrarias á las que realmente tiene, se llama *antífrasis*. 2.° Si consiste en fingir que se vitupera ó reprende á uno para alabarle con mas finura, delicadeza y gracia; se llama *asteismo*, palabra que literalmente significa *urbanidad*. 3.° Si para burlarse de una cosa se usan tales expresiones, que tomadas segun suenan no parezcan burlescas, sino verdaderas y sérias; en suma, si la intencion de burlarse solo se deja traslucir sin darlo á conocer claramente; se llama *carientismo*, palabra que significa *graciosidad*: porque en efecto es un modo muy gracioso y fino de ocultar uno su pensamiento, para no ser reconvenido. 4.° Si para hacer burla de alguno le atribuimos las buenas cualidades que nos convienen á nosotros y no á él, ó al contrario nos atribuimos nosotros las malas cualidades suyas; se llama *cleuasmo*, palabra que quiere decir *irrision* ó mofa. 5.° Si no atribuyendo á otro nuestras buenas cualidades ó á nosotros las malas suyas, nos burlamos de él por cualquier otro medio picante y maligno; se llama *diasirmo*, palabra que etimológicamente viene á corresponder á la nuestra *silbado*, en el sentido en que tomamos el verbo *silbar* cuando significa hacer burla de alguno.

Sin embargo, la correspondencia no es exacta; y lo que propiamente corresponde al diasirmo es lo que llamamos *chanza pesada*, que son aquellas en las cuales por una maligna ironía humillamos la vanidad de alguno, recordándole cosas de que debe avergonzarse. 6.° Si la burla llega á ser un verdadero insulto, y ademas recae sobre una persona que no puede vengarse porque está muerta ó moribunda, ó en un estado de afliccion y desgracia que mas merece compasion que desprecio; se llama *sarcasmo*, palabra que literalmente corresponde á nuestro *escarnio*. Esta ironía es la mas fuerte de todas, y solo puede ponerse en boca de un personage bárbaro y brutal, ó bajo y vil, ó en alguno que se suponga arrebatado del mas ciego furor. 7.° Finalmente, cualquiera que sea el grado de mordacidad y acrimonia en la ironía, se llama *mimesis*, esto es, *imitacion* ó *remedio*, siempre que consiste en remedar el tono de voz, el gesto, la postura ó los movimientos y ademanes de alguno para ridiculizarle, refiriendo directa ó indirectamente un discurso suyo verdadero ó fingido. Algunos ejemplos aclararán la diferencia entre todas estas clases de ironía.

Antifrasis.

Para entender bien en qué se fundan estas, que á primera vista parecen absurdas (porque en efecto ¿qué cosa mas absurda al parecer, que dar á un objeto un nombre que indique cualidades

diametralmente opuestas á las suyas?) es menester saber que los antiguos tenian á mal agüero dar á ciertas divinidades maléficas, ó encargadas de tristes ministerios, nombres que recordasen su malignidad, ó sus desagradables ocupaciones. Por esta razon, como las furias eran segun su mitología las que atormentaban á los malos despues de muertos, y los agitaban aun en vida con terrores, sueños y visiones espantosas; en vez de darlas un nombre que indicase este funesto ministerio, las llamaban las *Eumenides*, esto es, las *benévolas*, así como daban al barquero del infierno, siendo tan feo como nos le pintan los poetas, el nombre de *Caron*, que quiere decir *gracioso*. Por el mismo principio al mar negro, cuyas orillas estaban habitadas por naciones bárbaras que degollaban á los extrangeros, si por acaso, ó ignorando la suerte que les aguardaba aportaban á ellas, le llamaron el *Ponto-Euxino*; como si dijésemos, »donde los forasteros hallan buena acogida." Todavía volveré á hablar de esta supersticion de los antiguos, cuando trate del *eufenismo*; pero sépase desde ahora que es muy importante tenerla presente al traducir los autores griegos y latinos; porque si no, podemos hacerles decir cosas que en nuestra lengua sean un disparate, ó á lo menos queden oscuras para casi todos los lectores. Nosotros tenemos tambien nuestras antífrasis, como cuando llamamos *pelon* al que no tiene pelo, y otras.

Asteismo.

Como las ironías de esta especie se extienden regularmente por todo un pasage bastante largo, y ademas su uso es muy raro, no copiaré ninguna literalmente; pero para que se entienda lo que son, extractaré la que cita la Enciclopedia. Es una carta de Voiture al famoso Condé, entonces duque de Enghien, en la cual, dándole la enhorabuena de una victoria que habia ganado, le dice con festiva urbanidad: »que la gente está incomodada de ver que un jóven y novel capitan »haya tenido tan poco respeto á unos Generales »antiguos y llenos de canas, que les haya tomado tantos cañones, y les haya hecho huir vergonzosamente &c. &c." Puede verse en el artículo *asteismo* de la Enciclopedia, ó en las obras mismas de Voiture.

Carientismo.

El mejor ejemplo que puede citarse es una muy fina y aguda respuesta del Gran Duque de Alba. Se habia dicho, y aun impreso, que en la batalla del Elba ganada por Cárlos V., en la cual se halló el Duque, se habia renovado el prodigio de pararse el sol como en los dias de Josué. Algun tiempo despues, pasando el Duque por Paris, le preguntó el Rey de Francia si habia habido tal milagro; y aquel, que al parecer no lo

creia, no respondió directamente, pero lo dió á entender sin comprometerse: »Señor, respondió, yo »estaba aquel dia tan ocupado con lo que pasaba »en la tierra, que no tuve tiempo de observar »lo que pasaba en el cielo."

Clevasmo.

Virgilio suministra un buen ejemplo del primer caso en el libro XI. de la Eneida, cuando Turno, en su respuesta á Drances, atribuye irónicamente á este las hazañas que él habia hecho. Dice así:

Proinde tona eloquio, solitum tibi; meque timoris
argue tu, Drance, tot quando stragis acervos
Teucrorum tua dextra dedit, passimque trophæis
insignis agros.

Truena por tanto en elocuentes voces
como sueles hacerlo, y de cobarde
me acusa, ó Drances; puesto que tu diestra
de cadáveres teucros ese campo
dejó sembrado, y tu valor publican
erigidos en él tantos trofeos.

Del segundo tiene tambien otro en el lib. X. cuando Juno pregunta irónicamente si ella habia sido causa de lo que precisamente era obra de Venus á quien hablaba, esto es, del robo de Elena.

Dyasirmo.

De esta clase es la respuesta que dió á Luis XIV.

un embajador nuestro en ocasion en que aquel Monarca le dijo muy acalorado, porque nuestra Corte no accedia á sus propuestas. »Pues bien, yo »iré á Madrid", dando á entender que conquistaria la España. »No hay inconveniente, respondió el embajador, en tono irónico y maliciosamente burlon, tambien estuvo en Madrid Francisco I." Lo cual era recordar á Luis XIV la prision de un predecesor suyo, suceso vergonzoso para la Francia.

Sarcasmo.

De estos hay varios en Homero y Virgilio que es inútil copiar, porque no son para imitados. Estos dos grandes poetas, fieles pintores de las costumbres de sus personages, ponen con mucha propiedad en boca de algunos de ellos amarguísimas y atroces ironías, con las cuales insultan á los enemigos que acaban de vencer. Mas, como esta costumbre de burlarse del enemigo muerto ó moribundo era todavía en aquellos siglos heróicos un resto de la primitiva barbarie, haria mal hoy el poeta que, tratando de guerras acaecidas en siglos mas civilizados, prestase á sus guerreros el lenguage feroz y brutal de los héroes de la Ilíada. En aventuras de los siglos caballerescos sería tolerable hasta cierto punto, porque las costumbres tenian todavía mucho de groseras; pero en los modernos seria impropio, y envileceria al héroe en cuya boca se pusiese.

Mimesis.

Cicerón las tiene muy graciosas, en Luciano las hay admirables, y en los poetas cómicos de todas las naciónes son frecuentes; pero Cervantes nos ahorra el trabajo de buscarlas fuera de casa, porque en su Quijote se encuentran varias, las mas oportunas y felices que pueden desearse. Sirva por todas la que pone en boca de Sancho cuando desengañados él y su amo de que eran de batanes los golpes que tanto miedo les habian causado (se entiende á Sancho, porque D. Quijote no le conocia) dice que este enmudeció y pasmose de arriba abajo, y continúa. »Miróle Sancho, »y vió que tenia la cabeza inclinada sobre el pe»cho con muestras de estar corrido. Miró tambien »D. Quijote á Sancho, y vióle que tenia los car»rillos hinchados y la boca llena de risa, con evi»dentes señales de querer reventar con ella; y no »pudo su melancolía tanto con él, que á la vista »de Sancho pudiese dejar de reirse. Y como vió »Sancho que su amo habia comenzado, soltó la »presa de manera que tuvo necesidad de apre»tarse las hijadas con los puños por no reventar »riendo. Cuatro veces sosegó, y otras tantas vol»vió á su risa con el mismo ímpetu que prime»ro, de lo cual ya se daba al diablo D. Quijote; »y mas cuando le oyó decir como por modo de »fisga: *has de saber, ó Sancho amigo, que yo* »*nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad*

»*de hierro, para resucitar en ella la dorada ó de* »*oro: yo soy aquel para quien estan guardados* »*los peligros, las hazañas grandes, los valero-* »*sos fechos*: y por aqui fue repitiendo todas ó »las mas razones que D. Quijote dijo la vez pri- »mera que oyeron los temerosos golpes." Para conocer toda la gracia que tiene esta burla que Sancho hace de su amo, repitiendo sus palabras, imitando su tono de voz, y remedando su ademan, léase lo que antecede.

Estas son, entre las muchas figuras que han distinguido los retóricos, las que mas importa conocer para saberlas manejar, pues de su buen uso depende en gran parte la belleza del estilo. Para emplearlas con discernimiento y oportunidad, puede bastar lo que sobre cada una de ellas se ha dicho en orden á la situacion en que se debe suponer al que las usa; pero á mayor abundamiento añadiré algunas reglas generales.

1ª En el uso de las figuras, es necesario atender siempre á lo que permiten ó no el genio de la lengua, y la práctica de los buenos escritores.

2ª Han de ser oportunas, atendidas las circunstancias de persona, lugar, tiempo, situacion &c.

3ª Han de ser acomodadas al género en que se escribe, y al tono general y dominante de la obra.

4ª Deben serlo igualmente al fin que se propone el que habla, es decir que han de ser acomodadas para producir el efecto que desea.

5ª Deben convenir sobre todo al pensamiento particular que se enuncia bajo aquella forma; esto es, deben presentarle con toda la claridad, fuerza, energía y gracia que sea posible.

6ª Ademas es menester no repetir una misma muchas veces, porque la monotonía en las formas es una de las cosas mas fastidiosas y molestas para los lectores ú oyentes.

LIBRO III.

De las expresiones.

Se llama expresion en general „la imitacion »ó representacion de un objeto"; y contraida á la de los pensamientos por medio del lenguage oral, se llama así »el signo total de una idea, ya cons»te de una sola palabra, ya de muchas."

Las reglas para hacer una buena eleccion entre las varias que pueden ocurrírsenos al tiempo de hablar ó de escribir, unas son comunes á todo género de expresiones; otras peculiares de aquellas en que una ó mas palabras se toman en cierta acepcion secundaria que se llama *sentido figurado*; porque á este uso de las palabras en una significacion que no es la literal y primitiva, le han dado tambien los retóricos aunque impropiamente, como ya noté, el titulo de *figura*.

CAPITULO PRIMERO.

Reglas generales para la eleccion de las expresiones.

Para que una expresion sea completamente buena, ha de reunir todas estas cualidades. Ha de ser pura, correcta, propia, precisa, exacta, concisa, clara, natural, enérgica, decente, melodiosa; ó grata al oido, y acomodada á la naturaleza de la idea que representa.

ARTICULO PRIMERO.

Pureza.

La pureza de las expresiones es »su conformidad con el uso", árbitro, legislador y norma del lenguage, como le llama Horacio.

Para asegurarnos de que una expresion es pura, debemos examinar cada palabra de por sí, y su combinacion cuando hay varias; ó lo que es lo mismo, para que una expresion sea pura, es necesario que lo sean *los términos* de que conste, y la manera de combinarlos, ó *su construccion*, y que en esta y en las acepciones de aquellos se huya de todo *neologismo*.

Pureza en los términos.

Examinada cada palabra de por sí, ó es ac-

tualmente usada ó no. Si lo es, se llama *usual*, *corriente* ó *castiza*; si no, *inusitada*. En este caso, ó fué usada en otro tiempo pero ya dejó de serlo, y se llama *anticuada*; ó no ha sido empleada todavía, y se llama *nueva*.

Respecto de las usadas ó corrientes solo hay que prevenir que no se les dé la significacion que en otra lengua tienen sus equivalentes, sino aquella que el uso les ha señalado en la nuestra. Así, por ejemplo, el participio *unido*, *unida* del verbo *unir* es palabra muy usual y muy castellana; pero si se emplease en la acepcion de *llano*, *igual*, *terso* ó *liso*, diciendo como un traductor del Telémaco »que desde la gruta de Calypso se descubria el mar *unido* como un cristal", seria un galicismo de significacion. El verbo *juntar*, ya transitivo »juntar una cosa *á* ó *con* otra", ya recíproco »juntarse *á* ó *con*", es voz muy pura en su acepcion ordinaria de »unir ó agregar una cosa »á otra"; pero en el sentido de alcanzar á uno á quien se va siguiendo é incorporarse con él, es tambien galicismo; es el *joindre quelqu'un*. *Dedicar*, en el sentido de ofrecer, consagrar &c., es muy castellano; pero en el de ser una cosa objeto de otra, es galicismo. Cuando un frances dice de una cosa ó persona que *elle est vouée á l'indignation*, *au mépris* &c. nosotros en este caso decimos, que es *objeto* de la indignacion ó del desprecio.

En orden á las anticuadas, aunque en realidad es sensible que por el capricho, la moda, ó la in-

evitable alteracion que todas las lenguas padecen con el curso de los siglos, se hallen ya en esta clase muchas palabras nuestras muy expresivas y enérgicas; esto no es razon suficiente para usarlas cuando ya nadie las usa. »En poesía y en escritos jocosos de prosa podrá aventurarse una que otra; »pero en composiciones sérias no poéticas será »mejor abstenerse de todas las verdaderamente »anticuadas." Se dice verdaderamente anticuadas, porque muchas que no lo son y corren peligro de serlo, gracias al abuso que emplea en su lugar otras ménos castizas, no solo no hay inconveniente en usarlas, sino que al contrario se debe procurar emplearlas, siempre que se pueda, para que no lleguen á olvidarse del todo. Tengan sin embargo presente los jóvenes que cuando se les autoriza á emplear en poesía palabras anticuadas, no se les quiere decir que llenen todas sus páginas de *agòra*, *maguer*, *tristura*, y otras de esta clase. El género de arcaismo que conviene á la poesía no consiste tanto en el uso de palabras rigurosamente anticuadas, como en el prudente y moderado empleo de ciertas terminaciones antiguas de los verbos, y en el de ciertas voces en una significacion anticuada hoy: pues como aquellas terminaciones y estas acepciones rancias se hallan consignadas en los antiguos poétas, porque en su tiempo eran usuales; han venido á trasformarse en otras tantas locuciones poéticas, que es permitido y útil conservar para dar en lo posible al lenguage de las musas cierto carácter

que le aleje mas y mas del pedestre y humilde de la prosa; Así, por ejemplo, se dirá muy bien: *decirte hé* por *te diré*, *darte han* por *te darán*, *atender* por *esperar*, *pesadumbre* por *peso* y otras semejantes; pero esto con mucha parsimonia.

En las acepciones anticuadas es menester examinar si la voz ha recibido otra que pueda hacerla equívoca ó presentar alguna idea torpe, en cuyo caso es necesario abstenerse de emplearla en la antigua significacion; porque ó pareceria que se juega con las palabras, ó se ofenderia el pudor de los lectores. La naturaleza de esta obra no permite citar aquí las palabras que han recibido en tiempos modernos acepciones obscenas; cualquiera las adivinará facilmente. Tambien, al emplear una voz anticuada, es preciso ver si la lengua tiene adoptada ya en su lugar otra igualmente buena. En este caso no hay necesidad de emplear la antigua, porque con esto no se conseguiria enriquecer el habla sino recargarla inútilmente. Por ejemplo, el uso ha sustituido al adjetivo *hermanal* otro mas latinizado *fraternal*, que dice exactamente lo mismo, y es tan lleno y sonoro como aquel; y así decimos siempre "amor fraternal, "union fraternal &c." Empeñarse pues en decir *hermanal* por *fraternal* es una ridícula afectacion de arcaismo. Ademas nada ganaríamos con que se nos quitase el fraternal y se nos diese el hermanal; si tambien no se nos quitaban *paternal*, *maternal*, *filial*. ¿Y qué se sustituiria en su lugar? *Padral*, *madral*, *hijal*? ¡Bonitas pa-

labras! Esto prueba, y aquí es donde conviene hacer esta advertencia, que las decisiones del uso, cuando es constante y general, son por lo comun fundadas en razon, y no tan caprichosas como generalmente se cree. Así en nuestro caso ¿por qué ha preferido el latinizado *fraternal* al mas castellanizado *hermanal*? Por ser consiguiente y conservar la analogía con *paternal*, *maternal*, *filial*. ¿Y por qué estos y no los rigorosos derivados que debian deducirse de *padre*, *madre*, *hijo*? Porque *padral*, *madral*, *hijal* son voces de muy dura y áspera pronunciacion.

En las palabras nuevas hay que distinguir las que son sacadas de la lengua misma, y las que son tomadas de otra ya viva, ya muerta. En cuanto á estas últimas la regla es »que no se introduzcan sino cuando lo exija imperiosamente la »necesidad", es decir, cuando no haya otro modo de expresar la idea que se quiere comunicar; y que »su terminacion sea la que prescribe el carácter de la lengua á la cual se quiere hacer »adoptarlas." Esto último es muy necesario tenerlo presente en el dia: porque obligándonos los continuos progresos que hacen las ciencias naturales á adoptar muchas palabras extrangeras consagradas ya como términos técnicos en los paises donde se han hecho los nuevos descubrimientos; es necesario á lo menos que sepamos castellanizarlas. Y no solo es necesario tener este cuidado cuando se adoptan palabras absoluta-

mente nuevas sino cuando hay que usar alguna extrangera de cualquier clase que sea. De otro modo, el escritor se expone á hacerse ridículo; como lo han sido á los ojos de los inteligentes los que han hablado del *Polieuctes* de Corneille y del poeta *Esquiles*. Ya se vé: hallaron en frances *Polieucte*, *Eschyle*, y no haciéndose cargo de que estas voces son originariamente griegas: no se detuvieron á examinar como se terminan en griego y en latin, y qué terminacion les corresponde al pasar de este al castellano. Si hubieran hecho este exámen, hubieran visto que terminándose ambas en griego en *os*, y en latin en *us*, deben ser en castellano *Polieucto* y *Esquilo*. No así el nombre del orador Esquines: este acaba en griego en *ns*, en latin *es*, y por consiguiente queda tambien *es* en castellano, como todos los nombres griegos de la misma terminacion, Sócrates, Demóstenes, Temístocles &c.

En cuanto á las que se sacan del propio fondo de la lengua, esto puede hacerse, ó por derivacion, ó por composicion. Por derivacion se hace una palabra nueva, cuando de un primitivo usual se deduce un derivado que hasta entonces no ha estado en uso. Por ejemplo, de muchos adjetivos en *ible*, *able*, *al*, *il*, no se usa el sustantivo abstracto en *idad*; v. gr. de destructible, *destructibilidad*; y así, cualquiera de estos que se forme é introduzca, será una palabra nueva por derivacion. Tampoco debemos emplear sin necesidad estos derivados; pero como son sacados de la len-

gua misma, y respecto de muchos es lástima que no se usen; no se requiere tan absoluta urgencia como para la adopcion de voces extrangeras. Cuando he citado la palabra *destructibilidad* he puesto un ejemplo hipotético, porque ni yo ni nadie puede decir afirmativamente que no se ha empleado todavía. Pero, suponiendo que así sea, he querido decir que usándose otras muchas de su clase, y estando deducida de un primitivo usado, y formada segun la mas rigurosa analogía; no habria inconveniente en usarla, si fuese necesario para expresar con toda precision la idea que representa.

Como esta hay innumerables; y es absurdo y ridículo acusar de neologismo al autor, porque tales voces no se hallan en los diccionarios. 1.° No existe todavia en el mundo, y acaso no existirá nunca, un diccionario que contenga todas las voces de una lengua, y mucho menos todas las derivadas que con buena analogía se pueden deducir de los primitivos ya recibidos. 2.° El neologismo consiste, como veremos, no en estas felices deducciones que enriquecen las lenguas, sino en la manía de querer alterar las significaciones autorizadas por el uso, ó mudar los accidentes gramaticales de algunas voces. Lo que sí importa mucho al formar los derivados es cuidar de que su terminacion sea la que exige la analogía de otras semejantes, y no guiarse por alguna que otra excepcion. Por ejemplo, al deducir el sustantivo abstracto de *destructible* debe decirse, como he indicado, *des-*

tructibilidad, y no *destructiblez*: pues, aunque de *doble* se diga *doblez*, lo comun y general es terminar estos abstractos en *ad* ó *idad* cuando vienen de adjetivos en *al*, *el*, *able*, *ible*, como de leal, lealtad; de fiel, fidelidad; de afable, afabilidad; de incorruptible, incorruptibilidad. Lope de Vega, que no se paraba en barras, formó en el pasage que deja citado como ejemplo de tantología un mal derivado, diciendo naves *Alfonsies* por *Alfonsinas*, y eso que esto último estaba ya en uso, y se llamaban tablas Alfonsinas las de Alfonso el Sábio. Ya se vé; habia en los versos con que debia consonar aquel, *rubíes*, *alelíes*, y era menester hacer las naves Alfonsinas, *Alfonsies*.

Por composicion se forman palabras nuevas, cuando en una se reunen dos ó mas que hasta entonces no se han usado sino separadas; v. gr. si de los dos adjetivos *hondo* y *sonante* se formase por primera vez el de *hondi-sonante*, esta sería una palabra nueva por composicion. De semejantes compuestos puede decirse lo que de las palabras anticuadas, y es »que no son tolerables sino en »verso y en obras jocosas de prosa, pero siempre »en corto número." Nuestra lengua no se presta á estas composiciones con tanta docilidad como el griego y el latin, y es un empeño necio querer introducir en ella compuestos que repugnan á su genio. Así, á pesar de toda el aura popular que Lope tuvo durante su vida y de la autoridad que ha conservado mucho tiempo despues de muerto,

no han podido sostenerse sus *belisonas* espadas, sus *cristiferos* cruzados, su *fluctisona materia* (el mar), sus *beliferos* (i. e. belicosos) hermanos, sus *gemmiferos* cetros, sus *nubiferos* Alpes, su *imbrifero* austro, su *pomifero* setiembre, y varios otros que inútilmente se empeñó en introducir. Y la razon es clara. Como de muchos de estos compuestos no estan en uso las dos partes componentes; el compuesto es monstruoso, y no puede pertenecer á la lengua. Esta ha conservado algunos compuestos del verbo latino *fero*, como *pestifero*, *mortifero*; pero como no conserva ya aquel verbo, mira con cierta repugnancia, por decirlo así, que se la añadan nuevos *iferos*. Y esto aun cuando la otra palabra componente sea usada, como lo es la de *nube* en *nubifero*; porque si ni una ni otra lo fuesen, como en *ignifero*, *gemmifero*, *imbrifero*, ¿quién podria tolerar esta latina composicion? Todo esto se dirige á que los principiantes entiendan que hacer buenos versos no consiste en atestarlos de compuestos ridículos ó extravagantes: uno que otro puede pasar siendo bien formado; muchos serian intolerables. En castellano son por desgracia bajos y del lenguage familiar los pocos que la lengua ha adoptado, y á cuya imitacion podrian acaso formarse otros que admitiese sin mucha repugnancia. Tales son los de »cejijunto, ojinegro, barbiponiente, bar»bitaeño, patiestevado, patituerto, boquirubio, »boquiabierto, boquihundido." Pero no se crea que por falta de nuevos compuestos no tenemos

y no pueden hacerse hermosísimos versos. Los mejores de Garcilaso, Leon y Rioja no contienen ninguno ni les hace falta. Si pudiésemos formarlos con tanta facilidad como los griegos y latinos, sería mejor; pero no pudiendo hacerlo, es menester suplir esta falta, como la de la declinacion y las pasivas, con otras gracias de estilo, no con invenciones estrambóticas. Boileau, Racine, Lafontaine, sin nuevos compuestos y solo con palabras usuales, hicieron sonoros y felices versos en cuanto lo permitia su pobrísima, monótona y nada armoniosa lengua; la castellana, mas rica, mas variada y mas suave que aquella, presta todavía mas recursos á quien la sabe manejar.

Hasta aqui he hablado de los compuestos de dos adjetivos, ó de un sustantivo y un adjetivo, ó de dos sustantivos; pero no de los compuestos de preposiciones separables ó inseparables, como *ante*, *re*, *in*, *des* &c. En cuanto á estos hay mucha mas libertad para introducirlos de nuevo, con tal que se conserve bien la analogía: son casi como los nuevos derivados. Así, aunque acaso en ningun escritor del siglo XVI. se hallarán las palabras *inmoral*, *desmoralizar*, *desmoralizado* y otras, no debemos tener reparo en usarlas; porque son compuestas de otras ya usuales, y estan bien formadas. Por esto no censuraria yo á quien formase el nuevo compuesto *despremiar*; pero sí al que le emplease en la acepcion de *no premiar*. Los compuestos de la partícula inseparable

des indican, por la fuerza que esta tiene en el latin de donde está tomada, que á una cosa se la priva de una cualidad ó ventaja que antes tenia. Así, *destronar* es quitar el trono; *destruir* es derribar lo que estaba edificado ó *struido* (si hubiera este simple en castellano) *desquiciar* sacar de quicio, *descubrir* quitar lo que cubria &c. Por consiguiente despremiar deberia significar quitar á uno el premio que ya habia recibido; pero no negarle el que podia pretender, ó al que tenia derecho. Y aunque *desamar*, *desamorado* y algun otro no conservan la rigurosa significacion de privar de cosa que se tenia, y equivalen á la simple negacion *no amar*, *no estar enamorado*; como esta es una excepcion, no debe arreglarse por ella la significacion del compuesto *despremiar*, sino por la analogía general. Y si no, véase qué ridículo seria decir: »La Academia *despremió* tal »composicion", para decir »no la premió, ó no »la adjudicó el premio."

Pureza en las construcciones.

Una expresion puede constar de términos que sean todos muy castizos; y sin embargo, la manera de combinarlos, ó su construccion, puede ser ó anticuada, ó propia de una lengua extrangera. De las construcciones anticuadas debo decir lo que de las voces sueltas, á saber, que alguna puede sentar bien en poesía y en escritos jocosos de prosa; pero en cuanto á las extrangeras no es lo

mismo, es menester evitarlas absolutamente. Y como la mayor parte de los galicismos, tan comunes en el dia, consisten en estas construcciones de extrangia; me detendré un poco en esta parte, y citaré algunos ejemplos. Ya á los antiguos que habian cultivado las lenguas italiana y francesa, se les escapó alguno que otro italianismo ó galicismo de construccion, ó quisieron introducirlos, en lo cual no deben ser imitados. Garcilaso en la Egloga I. dice:

¿Cosa pudo bastar á tal crueza?

Construccion conocidamente italiana: en español era preciso haber dicho ¿qué cosa pudo bastar? Cervantes hace tambien que D. Quijote diga á Sancho. »¡Comilon que tú eres"! cuando el castellano pedia, ¡qué comilon eres! Acaso lo hizo de intento para ridiculizar algun galicismo ya introducido en su tiempo: entonces, lejos de ser una falta, seria una gracia; si no, es un ligero descuido. Valbuena en su Egloga V. dice por boca de un pastor.

Yo quiero ahora de esta blanca cera
remendar mi zampoña; tú, Carillo,
préstame, *si querrás*, tu podadera:

donde, *si querrás*, es decir, el *si* con futuro de indicativo es otra construccion francesa: el castellano pedia, *si quieres*. Como estos descuidos son raros en los antiguos, y solo he citado estos pocos para que se vea que alguna aunque rara vez los padecieron; no añadiré mas ejemplos tomados de ellos: que harta cosecha nos ofrece nuestro

siglo, en el cual vemos con dolor que cada dia se va llenando la lengua de inusitadas construcciones traspirenaicas. »Pedro se acercó *de* mí y me di»jo &c." Aquí todas las palabras son castellanas, pero no lo es la construccion del verbo *acercarse*: porque nosotros decimos *acercarse á*, no *acercarse de*; sin embargo de que con el adverbio *cerca*, va bien el *de*, y se dice perfectamente »Pedro »se puso cerca de mí." ¿De qué se ocupa Vmd.? me han preguntado algunas veces, y por mas ocupado que estuviese, siempre he respondido, *de nada*; para dar á entender que los españoles nos ocupamos *en* una cosa, como en leer, escribir &c. y no *de* alguna cosa. »Los españoles nos pasea»mos *por* el prado ó *en* el prado, pero no *sobre* »el prado"; y sin embargo he oido traducir el *Calypso se promenait sur les gazons fleuris.* »Ca»lipso se paseaba *sobre* los floridos céspedes", y no sé si está así en alguna de las traducciones impresas del Telémaco. Sabido es que para expresar el deseo de que una cosa suceda, usamos del presente de subjuntivo del verbo que expresa aquella accion ó estado que deseamos, anteponiendo *ojalá que*, *ojalá* solo, ú omitiendo una y otra voz; y que los franceses usan del de su verbo *pouvoir*, poniendo en infinitivo el otro que expresa la accion objeto del deseo. Por ejemplo; cuando nosotros decimos »ojalá llegue un dia en »que los hombres se amen todos como hermanos"; un frances diria, *puisse-t-il arriver ce jour heureux*. Y es de notar que aunque los franceses pon-

deran tanto la exactitud y precision lógica de su lengua, y en efecto es nimiamente precisa; sin embargo, en estas locuciones es mas exacta la nuestra. Cuando decimos v. gr. Dios me dé consuelo, paciencia &c. no deseamos que Dios *pueda* darnos estas cosas; claro es que puede y en aquel momento mismo está pudiendo: lo que deseamos es que efectivamente nos las dé; y así es mucho mas exacto decir, »Dios me dé tal cosa" que no, *Puisse le ciel m'accorder telle chose.*

En castellano no se usa el artículo con las interjecciones; y decimos simplemente ¡Impostor! ¡Pérfida! el frances le pone constantemente, diciendo, *L'imposteur*! *La perfide*!

Neologismo.

Aun suponiendo que los términos de que conste una expresion sean usuales, y la construccion gramatical no sea ni anticuada, ni extrangera; puede ser aquella reprensible. 1.° Si á algun término se le quiere hacer significar lo que no significa en la acepcion comun. Hablo de la acepcion literal, porque de las figuradas ya diré cuándo y cómo pueden introducirse las nuevas. 2.° Si se varían los accidentes gramaticales de alguna voz. Por ser este punto muy curioso é importante y no haber sido hasta ahora bien explicado por ningun autor, á lo menos de los que yo he visto; y porque esta licencia de alterar las acepciones genuinas de las voces, ó sus

accidentes gramaticales, constituye principalmente el defecto llamado *neologismo*, defecto muy capital: me detendré á explicar con alguna extension en qué consiste, y á comprobarlo con algunos ejemplos.

En cuanto á lo primero, sabido es que en castellano los adjetivos terminados en *oso*, *osa*, son de los que los gramáticos llaman *abundanciales*, es decir, que esta terminacion *oso*, añadida al primitivo de donde se derivan, indica que la cualidad ó cosa significada por aquel se halla abundantemente ó en alto grado en el sugeto á que se aplican. Así, pais *montuoso* quiere decir un pais en el cual hay muchos montes; camino *peligroso*, en el que se encuentran muchos peligros; negocio *dificultoso*, el que ofrece muchas ó graves dificultades; hombre *artificioso*, el que en su trato usa de mucho artificio &c., &c. Querer pues despojarlos de esta acepcion constante y uniforme, nacida de que los adjetivos latinos en *osus* tienen tambien la misma significacion abundancial; y empeñarse, como hacen algunos, en darles la de asimilativos ó posesivos, es un empeño absurdo. Infieran pues de aquí los jóvenes que en la lengua de Garcilaso y de Cervantes no se puede decir, *soledad selvosa*, por selva solitaria; *victoriosa mortandad*, por victoria que ha ocasionado muchas muertes; *nevosa altivez*, por altura nevada; *musgoso verdor*, por verde musgo; *eco montañoso*, por eco tan grande ó terrible como una montaña; *aspereza montañosa*, por montaña

áspera; *hojoso verdor*, por verdes hojas; *selvosa espesura*, por selva espesa; *laberinto montuoso*, por monte tan intrincado ó enmarañado como un laberinto.

En órden á la segunda manera de innovar en el lenguage, alterando los accidentes gramaticales de los verbos; para que se vea en que consiste y cuan reprensible es este abuso, recordaré ciertas nociones gramaticales que acaso no tendrán presentes ó bien entendidas algunos lectores. En la gramática se dice que hay verbos activos y pasivos, y que de los primeros unos son transitivos y otros intransitivos ó neutros, como los llamaban los antiguos; que con los transitivos se puede juntar un complemento directo ú objetivo, ó hablando con relacion á las lenguas que tienen casos, un *acusativo* de persona ó cosa distinta de la que hace la accion, ó que se pone en nominativo, y que esto no puede hacerse con los intransitivos. Por ejemplo, en castellano se dice que el verbo *matar* es transitivo, y *morir* intransitivo, y que así con el primero se puede decir *yo te mato*, y con el segundo no se puede decir *yo te muero*. Y aunque este punto de los intransitivos ó neutros, y aun el de la teoría general de los verbos, no estan todavía bastante filosóficamente analizados y explicados en las mejores gramáticas generales, y hay quien niegue hasta la existencia de los tales intransitivos ó neutros; sin embargo, no siendo de este lugar discutir estas cuestiones gramaticales, dejaremos que los admitan ó

los desechen y expliquen su sintaxis como quieran, y nos atendremos al hecho de que en castellano no podemos decir, yo *te* muero, como decimos yo *te* mato, y venga esta diferencia entre ambos verbos de lo que se quiera. Y como el verbo *morir* hay otros muchos, *gemir*, *suspirar*, *sollozar*, *palpitar* &c.; pues así como nadie dice ni ha dicho hasta ahora, y de esto estoy bien seguro, yo *te* muero; nadie debe decir tampoco, yo *te* gimo, *te* suspiro, *te* sollozo, *te* palpito. Y aunque con el verbo *gemir*, que es de esta clase, Lope de Vega, que en su Gatomaquia (si la Gatomaquia es suya) se burlaba y con mucha razon, de los que decian *pestañear asombros* y *guiñar pasmos*, dijo en su Circe (canto I.) *gemir arrullos*; esto solo prueba que Lope se olvidó de sus principios y cayó en la misma falta que censuraba en otros: y así nadie le ha imitado, ni se le debe imitar. Por esta razon, en buen castellano no se puede decir *reir esencias*, y menos *reir muertes*, *palpitar sobresaltos*, *tu enmudeces el cariño*, por »haces que el cariño enmudezca", esto es, no alce su voz; *esto ó aquello enmudeció la esperanza*, para dar á entender que la vista de tal ó cual objeto ha debilitado ó ha hecho perder la esperanza que se tenia. Y no se crea que estas son quisquillas de gramáticos, son cosas graves en materia de lenguage: porque si cada uno pudiese variar arbitrariamente la significacion de las voces y sus accidentes gramaticales, y esta licencia se generalizase; llegaríamos á no entendernos unos

á otros, y la lengua se haria una gerigonza que de un año á otro variaria de genio y de carácter. Entiendan pues los principiantes que, cuando se les encarga que sus expresiones sean nuevas y originales, se les quiere decir que ya con buenas traslaciones de significado, ya con la feliz aplicacion de los epítetos, ya con nuevas pero juiciosas combinaciones de las voces, traten de ennoblecer las palabras mas usuales. Esto es lo que Horacio quiso dar á entender cuando dijo:

Dixeris egregie, notum si callida verbum
reddiderit junctura novum.

Hablarás bien, si artificioso enlace
nuevas hiciere las antiguas voces.

Y así lo saben hacer los buenos escritores; porque el dar á las expresiones este aire de novedad es uno de los grandes secretos del arte. Por ejemplo, ¿qué voces mas usuales puede haber que las de *campo*, *soledad*, *mustio*, *collado*? Sin embargo, ¡qué nuevas parecen en aquellas expresiones de Rioja en la *cancion á las ruinas*!

Campos de soledad, mustio collado.

Pero ¿qué ha hecho el poeta? ¿Ha variado la acepcion etimológica ó los accidentes gramaticales de alguna voz? ¿Ha dicho *camposa soledad*, ó *mustiedad colladosa*? Tenia verdadero buen gusto; y teniéndole, conocia que la elocuencia poética no consiste en ridículas extravagancias. ¿Qué hizo pues para hablar con pureza y novedad al mismo tiempo? Nada mas que unir *campos* con *soledad* por medio de la preposicion *de*,

imitando el lenguage de la Escritura ya anteriormente autorizado en castellano, y dar á *collado* el epíteto de *mustio*, que ordinariamente se aplica á las flores y á los prados. Como este ejemplo se podian citar miles, en los cuales se verian hermosas expresiones formadas con palabras usuales, y que el autor, sin alterar en nada lo gramatical ni la significacion, supo darlas el aire de novedad que pide Horacio, con solo haber sabido hermanarlas en una feliz combinacion. Adviértase que en el verso de Rioja todos los términos, menos el de *mustio*, estan tomados en su acepcion literal; pero hay otro medio de dar novedad á las expresiones, tomando los términos comunes en significacion trasladada. Y aunque de este modo de enriquecer y hermosear el estilo hablaré despues largamente; sin embargo, para muestra citaré este otro pasage del mismo Rioja, en la epístola moral.

Triste de aquel que vive destinado
á esa *antigua colonia de los vicios*,
augur de los semblantes del privado.

¡Qué feliz y que nuevo es llamar á la Corte »an»tigua colonia de los vicios"; y á los pretendientes »augures de los semblantes del privado"! Así es como se hacen expresiones nuevas que el gusto pueda aprobar, no con monstruosas combinaciones opuestas al genio de la lengua. Tenga entendido todo escritor, que si estas caprichosas invenciones son nuevas; es porque el buen gusto las ha reprobado siempre.

ARTICULO II.

Correccion.

»Son correctas las expresiones cuando en lo »material de las palabras, y en su concordancia y »régimen, se observan puntualmente las reglas »gramaticales."

En órden á lo material de las palabras nosotros no tenemos en poesía la misma libertad que los griegos y latinos; los cuales, no siempre ni tan arbitrariamente como se cree, pero en muchos casos y bajo ciertas condiciones, podian quitar ó añadir á los vocablos letras y aun sílabas enteras, ya en el principio, ya en el medio, ya en el fin; trastornar el órden en que comunmente se escribian sus elementos, y separar en los compuestos las dos palabras componentes. Nosotros, *qui musas colimus severiores*, no tenemos autoridad para tanto, y solo en un corto número de voces es permitido alterar lo material de las sílabas, y decir en poesía *dó*, por *donde*; *enderredor*, por *alrededor*; *corónica*, por *crónica*; *Ingalaterra*, por *Inglaterra*; y esto porque semejantes voces se pronunciaron y escribieron así en otro tiempo: de suerte que esto es mas bien un arcaismo, que una verdadera licencia poética. Así no me detendré mas por ahora en este punto, del cual se hablará en otra parte.

En cuanto á las concordancias de sustantivo

y adjetivo poco hay que prevenir, porque no hay excepciones. Con los nombres constantemente masculinos ó femeninos no podemos juntar los artículos y adjetivos, sino en la terminacion que conviene á su género; y jamás se podrá decir *la hombre buena*, *el muger malo*. Solo en algunos femeninos que empiezan con *a*, y son disílabos ó trisílabos esdrújulos, se puede juntar el artículo masculino: *el alma*, *el Africa*. Tambien hay unos cuantos, como *mar*, *puente*, *márgen*, á los cuales, siendo masculinos unas veces y femeninos otras, puede el poeta hacerlos de uno ú otro género segun convenga, diciendo *el* mar, ó *la* mar, estaba en calma. Sin embargo, la palabra *mar*, unida con ciertos epítetos, no puede usarse sino masculina. Así es preciso decir: »el mar Océano, »el mar Negro, el Caspio, el Rojo, el Mediterráneo", y no la mar Negra, Mediterránea &c. En general, *mar*, con adjetivo que tenga dos terminaciones, suena mejor masculino; »mar proceloso, »hinchado, espumoso", y no procelosa &c.; y con los de una es indiferente decir »la mar ó el mar »terrible, inconstante." No obstante tambien con algunos de los de dos terminaciones permite el uso que se diga »el mar airado, embravecido, »ó la mar airada, embravecida", sobre lo cual no puede darse regla fija.

En la concordancia de los pronombres no puede haber dificultad, si se observan las reglas dadas por la Real Academia. Sin embargo, como en este último tiempo se ha formado una secta de *Lois-*

tas, los cuales no contentos con que nosotros los castellanos les toleremos en la conversacion el andalucismo de »¿ha visto vmd. á D. Antonio? Sí se»ñor, ayer *lo* ví", nos quieren imponer como ley inconcusa que hasta por escrito usemos de la terminacion *lo*, cuando es complemento directo del verbo y se refiere á un sustantivo masculino; es necesario prevenir á los jóvenes que observen puntualmente lo que sobre esto prescribe la Real Academia, y digan. »El juez persiguió al ladron, »*le* prendió y *le* castigó; y no, *lo* prendió y *lo* castigó." Y esto no es precisamente porque la Academia lo haya establecido, sin embargo de que su autoridad sola seria ya muy respetable; sino porque tiene razon, y dice bien, y lo que dice está fundado en la mas rigurosa y filosófica analogía, que es esta. El artículo castellano tiene tres terminaciones: *el* para juntarse con los nombres masculinos, v. gr. *el* hombre, *el* amigo; *la* para los femeninos, *la* muger, *la* piedra; y una tercera *lo* que no es masculina ni femenina, y que por tanto, no habiendo en castellano nombres que no sean de uno ú otro de estos dos géneros, no puede juntarse con ningun sustantivo; pero se junta con los adjetivos para indicar que estos se refieren á un objeto vago é indeterminado, cuyo nombre no se expresa. Asi se dice, *lo* bueno, *lo* malo, *lo* útil &c., esto es, un objeto cualquiera que sea, al cual conviene la calidad de bueno, de malo, de útil. Siguiendo esta analogía, los demostrativos *este*, *esta*, *esto*; *ese*, *esa*, *eso*; *aquel*,

aquella, *aquello*, tienen, como se ve, una tercera terminacion en *o*, que se emplea cuando se refieren á un objeto cuyo nombre no se expresa. Así decimos; *esto* que acabo de contar á vmd.: *eso* que se cuenta por ahí: *aquello* que contaron ayer. El uso pues, que no es tan caprichoso como se cree comunmente, ha dado tambien al pronombre de tercera persona, *el*, *ella*, su tercera terminacion *ello* en el caso recto, y la de *lo* en los oblicuos sin preposicion, precisamente para que se refiera á la del artículo y de los demostrativos, y se diga con toda exactitud: »Esto que acabo de contar, *lo* he leido en una historia fidedigna; *eso* que se cuenta por ahí, no *lo* crea vmd.; *aquello* que contaron ayer, téngalo vmd. por una paparrucha." Hé aquí el verdadero uso de la terminacion *lo* del pronombre *el*, *ella*. Su destino es el de indicar la relacion del verbo, no con un objeto determinado cuyo nombre sea masculino, y para que se diga »¿ha visto vmd. á su amigo Don »Antonio? Sí, señor, *lo* he visto"; sino la relacion del verbo con un objeto cuyo nombre no se ha expresado, y se diga: »¿vió vmd. *lo* que sucedió »ayer en el prado? Sí, señor, *lo* ví." Por eso se refiere tambien á una proposicion entera que hace veces de nombre. Por ejemplo, si al decir »¿cuán»do conoceremos que el abuso de los placeres nos »enerva? se añade: ¡ah, *no lo* queremos conocer, »ó no queremos conocer*lo*": este *lo* se refiere á la proposicion »el abuso de los placeres nos ener»va", la cual muda por medio de la conjuncion

que al verbo *conoceremos*, forma el complemento directo de este, ó el acusativo, ó como quiera llamarse. Por esta misma regla se usa del *lo* cuando este pronombre se refiere á un adjetivo concertado con un sustantivo masculino, como en estas dos proposiciones. »Se cree que los ricos son »*felices*; pero estan muy lejos de ser*lo*." La razon es, porque este *lo* está en lugar de la proposicion primera. Es como si se dijese »los ricos es»tan muy lejos de ser *eso* que de ellos se cree", y asi se usa de este singular *lo*, aunque el *felices* esté en plural. En suma, segun la analogía de la lengua constantemente observada en los demostrativos y en el artículo especificativo, *le* y *lo* no son dos casos oblicuos de la terminacion masculina del pronombre de la tercera persona, sino dos terminaciones distintas, masculina la primera y neutra la segunda; así como en el caso recto ó nominativo lo son *el* y *ello*; pues de este cabalmente se forma el *lo* en los casos oblicuos quitándole la primera sílaba, lo mismo que de *ella* se forma *la*, suprimiendo tambien las dos primeras letras.

Esto me parece claro, evidente é indisputable; y querer darnos el *lo* tambien para masculinos, es querer privar á la lengua de cierta finura que la enriquece y la hace muy precisa en ciertos casos. Yo sé, y la Academia lo advierte, que nuestros autores antiguos no siguieron en este punto una regla uniforme: que los escritores andaluces usaron casi siempre del *lo* en el acusa-

tivo refiriéndose á nombres masculinos, y que los castellanos usan del *le* por lo general, aunque tambien alguna vez pusieron *lo* en iguales circunstancias. Pero esto solo prueba que en su tiempo el uso no se habia declarado todavía de una manera positiva: hoy es ya constante entre los escritores no andaluces que saben la lengua. De todos modos yo respeto las opiniones agenas; y si alguno persiste todavía en decir que »ayer fué á »buscar á D. N. y *lo* vió, ó *lo* encontró en la ca»lle de la Montera": enhorabuena, allá se las haya con su *lo*: lo que yo le suplico es que á los que no sean de su modo de pensar, no los acuse de que ponen un caso por otro.

He dicho que sobre el modo de usar los pronombres se sigan las reglas de la Real Academia. Sin embargo, si valiese mi voto, me atreveria á proponer que respecto del pronombre de tercera persona se usase para el dativo femenino de singular *la* y para plural *las*, y no *le* y *les*, y se dijese »el juez prendió á la gitana, y *la* tomó de»claracion, á *las* gitanas, y *las* tomó declaracion", y así en todas las frases en que el pronombre esté en dativo, singular ó plural, y se refiera á sustantivo femenino. La regla de la Academia, que en efecto observan muchos, es que se diga: *le* tomó, *les* tomó declaracion, y en todo caso su autoridad tiene mas peso que mi opinion. No obstante, he observado que el uso no es uniforme, y que muchas veces, no solo en conversacion sino aun en lo escrito, se dice refiriéndose á un femenino, co-

mo á *señora*: cuando vea vmd. á Dª N. dig*ala* vmd., rueguela; mas bien que díga*le*, ruegue*le* &c., ó *las* sí está en plural. Y esto no es un capricho ó descuido del que habla ó escribe, es que la analogía le fuerza en cierto modo á explicarse así. Porque, si se dice: el juez prendió á *un* gitano, *le* tomó declaracion, y *le* condenó á muerte, ¿no está pidiendo la analogía que se diga, prendió á *una* gitana, *la* tomó declaracion, y *la* condenó á la galera? ¿Por qué, *le* tomó declaracion y *la* condenó? ¿Por qué en dativo la terminacion masculina, y en acusativo la femenina? Repito que esta no es mas que la opinion de un particular, y que en todo caso vale mas seguir la de la Academia; pero la he indicado por si esta quiere acaso tenerla presente cuando haga nueva edicion de su gramática. En cuanto á la pequeña anomalía que aun así tendríamos en el plural en cuyo acusativo, cuando se refiere á nombres masculinos, se usa de *los*, y en el dativo de *les*: los Loistas, cuando se fundan en ella para sostener que en singular se ha de usar *lo* para los acusativos y *le* para dativos masculinos, no han observado que las terminaciones neutras en *o* del artículo, de los tres demostrativos y del pronombre de tercera persona, no pasan del singular, y que así en el plural no hay ya inconveniente en distinguir el acusativo del dativo, diciendo: »el »juez prendió á los ladrones, *les* tomó declara»cion, y *los* condenó á presidio"; pero sí le hay en decir: »el torero se encaminó hácia el toro, y

»*lo* mató de la primera estocada." Porque este *lo* equivale á »y mató *el toro*": y así como expresando el artículo no se puede decir mató *lo* toro, sino mató *el* toro; así tampoco puede decirse buscó al toro *y lo* mató. *Lo*, tanto en el artículo, como en el pronombre (que en suma es el artículo mismo variado en sus terminaciones cuando hace de pronombre) es siempre una terminacion neutra, que no pasa del singular, y que por tanto en todo este nunca puede ponerse como masculina. En el plural donde ya no existe, no es lo mismo; y es una variedad preciosa que haya *los* para acusativo, y *les* para dativo. No sé si me engaño, pero me parece evidente que el *lo* nunca puede ser masculino. Otra prueba; si con los demostrativos la terminacion *o* neutra nunca se refiere á un sustantivo masculino, y nadie hasta ahora cuando le han presentado dos sombreros, por ejemplo, y le han preguntado ¿cuál elige vmd.? ha respondido: elijo *esto*, sino *este*: ¿por qué, cuando le preguntan ¿eligió vmd. ya sombrero? ha de responder, »sí, ya *lo* elegí?" ¿Por qué en este pronombre la terminacion *o* ha de ser masculina y no en los otros? ¿Dónde está la analogía? ¿Qué fundamento puede tener esta anomalía tan descomunal? No insistiré mas sobre una cuestion puramente gramatical, y por tanto agena de esta obra en la cual se supone ya ventilada. Si la he tocado, es porque todavia no la he visto bien discutida en ningun libro.

En el régimen de los nombres, pues los nues-

tros no tienen como en latin varias inflexiones ó desinencias para indicar sus diversas relaciones con las otras palabras de la oracion, y aquellas se enuncian por medio de las preposiciones *de*, *á*, *para*, diciendo *de* Pedro, *á* Pedro, ó *para* Pedro, donde el latino diria, *Petri*, *Petro*; no puede haber dificultad. Sin embargo, como al nombre que en latin estaria en acusativo le juntamos la preposicion *á* si es nombre de persona ó cosa personificada, y no se la juntamos cuando es de cosa no personificada, y decimos amo á Dios, á mi prójimo, á mi padre; pero nunca amo á la gloria, á la virtud, sino la gloria, la virtud, puede ocurrir alguna duda; porque hablándose de seres abstractos, no siempre es fácil distinguir si los consideramos como personificados ó no. Así, no se puede establecer una regla general, constante y uniforme sino respecto de las personas verdaderas, porque nunca es permitido decir *amo Pedro*, *amo Juan*; respecto de las cosas no la hay.

En cuanto á la construccion de los verbos con las preposiciones: aunque evitando, como se ha prevenido, las anticuadas y extrangeras, se tiene ya mucho adelantado para escribir correctamente; añadiré sin embargo que esta cualidad de la correccion es distinta de la pureza, y añade un grado mas de perfeccion al estilo. En efecto, la construccion puede no ser ni anticuada ni extrangera, y ser todavía incorrecta. 1.° Si se ha omitido una preposicion que debió expresarse. Por ejemplo, en el verbo *perdonar* se construye con

á la persona á la cual se perdona algo, y desde el Padre nuestro aprendemos á decir »así como nosotros perdonamos *á* nuestros deudores." Por consiguiente el omitirla sería una ligera incorreccion. 2.° Si se pone una preposicion por otra, aunque en esto no se imite una locucion extrangera; v. gr. si con el verbo *abocarse*, que pide *con*, pues decimos abocarse *con* alguno, se usase *á*, y se dijese, abocarse *á* Pedro. 3.° Si dos ó mas verbos que se construyen con preposiciones diferentes, se refieren á una sola: por ejemplo, el verbo *sitiar*, ó la frase *poner sitio*, se construyen con *á*, y el verbo apoderarse con *de*. Sería pues incorrecto decir: »Anibal sitió y se apoderó de »Sagunto." En este ejemplo la incorreccion salta á los ojos; pero en muchas ocasiones no es tan visible, y aun escritores de mérito suelen cometer esta falta.

Esto es lo único que en esta obra, que supone estudiadas ya las reglas gramaticales, puede decirse en órden á la correccion. Asi, terminaré este artículo advirtiendo que los defectos relativos á las construcciones gramaticales son siempre graves, si proceden de ignorancia; pero que á veces, aun sabiendo las reglas de sintaxis, quebrantamos alguna, ó por inadvertencia, ó porque nos creemos autorizados para ello. Lo primero se llama *descuido*; lo segundo *licencia*. Tal es esta de Fr. Luis de Leon (cancion á nuestra Señora, estrofa III.).

Y mis ojos, cobrando mucha lumbre,

pasmaron del engaño,
en que andan los que rigen la alta cumbre
del mundo á quien adoran.

Aquí, como se vé, omitió el pronombre recíproco *se*, necesario al verbo pronominal *pasmarse de* algo, licencia tolerable en un poeta como Fr. Luis de Leon: en otro de inferior nota sería reprensible. Las reglas en orden á los descuidos y á las licencias son las siguientes:

1ª Los descuidos solo pueden ser disculpables con estas tres condiciones: 1ª que recaigan sobre reglas de poca importancia: 2.ª que aun asi no se cometan sino en aquellas obras que por su naturaleza se acercan al tono descuidado y libre de la conversacion: y 3ª que con ellos gane algo el estilo en sencillez y naturalidad. Sin estas tres condiciones, todo descuido en materia de correccion es una verdadera falta.

2ª Como las licencias, ó sean las voluntarias trasgresiones de las reglas, son de dos clases, unas autorizadas ya por el uso con el nombre de *figuras de construccion*, y otras *nuevas*, porque hasta entonces nadie se ha tomado la libertad de usarlas; téngase presente que »estas solo pueden »ser tolerables en poesía; y aun allí para aventu»rarlas en corto número, es menester que el poe»ta haya alcanzado ya con otras obras la autori»dad de tal: y que en la prosa no son permitidas »licencias verdaderamente nuevas; pero sí es muy »permitido y necesario emplear las ya usadas, ó »las figuras gramaticales." Los que con superstí-

ciosa nimiedad huyen cuanto pueden de emplear semejantes licencias, aun cuando las autorice el uso de los buenos escritores, se distinguen de estos por el título de *puristas.*

ARTICULO III.

Propiedad, precision y exactitud.

Una expresion, aun siendo pura y correcta, puede enunciar no la idea que queremos, sino otra distinta: puede enunciar aquella misma que intentamos, pero no completamente: ó puede enunciarla junto con alguna circunstancia que no la convenga en aquel caso. La *propiedad* se opone al primer defecto, la *precision* al segundo, la *exactitud* al tercero. Por eso he reunido estas cualidades del estilo, porque todas tres son relativas á lo completo ó incompleto de las expresiones. Se vé pues que »*la propiedad* consiste en que »estas no representen una idea distinta de la que »queremos; *la precision* en que no la enuncien »en términos genéricos que convengan tambien »á otras, y *la exactitud* en que no la presenten »mas compleja de lo que es en realidad." Para reunir estas tres cualidades no hay mas regla que una, y es que se estudie mucho la lengua en que se ha de escribir, y se tenga bien conocido y fijado el valor *etimológico* y *usual* de todas sus voces, y señaladamente de las que se llaman *sinónimas.* Porque, estas significan, sí, una misma

idea fundamental; pero cada una de ellas la expresa con alguna diversidad en las circunstancias: y si no se tienen bien deslindadas estas diferencias, es fácil decir algo mas ó algo menos de lo que en rigor intentamos. Como este es un punto importantísimo, y por desgracia no tenemos un buen diccionario etimológico de la lengua castellana, ni un tratado completo de sus sinónimos; pondré un ejemplo para que se forme alguna idea de lo que son estos, el cual al mismo tiempo hará ver en qué consisten, y en qué se diferencian, la propiedad, la precision y la exactitud.

Los tres verbos *dejar*, *abandonar*, *desamparar*, convienen en el fondo de su significacion, ó expresan la misma idea fundamental de apartarse, separarse, desprenderse, desasirse de alguna cosa; y por esto se llaman sinónimos; pero cada uno designa una especie distinta de separacion y desprendimiento. *Dejar* designa el *desasimiento* en general, sea de cosa propia ó agena, sea para siempre ó temporalmente; *abandonar* añade la circunstancia de propiedad y perpetuidad; *desamparar* indica ademas la de negar á la cosa que dejamos y abandonamos, el amparo y la proteccion que estamos obligados á darla. Se vé pues que no se puede usar indiferentemente de estas tres palabras, y que segun los casos será preciso preferir una ú otra. Así, del que sale de su patria á viajar, pero con intencion de volver á ella, se dirá que la *deja*, porque se va por algun tiempo; pero no se dirá bien que la *abandona*,

porque no la ha dejado para siempre, ni ha renunciado á los derechos que en ella pueden competirle. Del que en efecto la deja para siempre, se extraña, y toma otra nueva, se dirá bien que abandona la primera; pero no se podrá decir en rigor que la *desampara*, si él por su profesion no está obligado á defenderla. Esta expresion cuadraria exactamente al militar que en tiempo de paz se marcha para siempre á pais extrangero. Digo, en tiempo de paz: porque si fuese en tiempo de guerra, haria algo mas que desamparar su patria; seria un desertor ó un traidor, segun las circunstancias. Ahora, para que se vea en qué consiste cada una de las tres cualidades de que estamos tratando, supongamos que, hablándose del simple particular que cuando no está obligado á prestar ningun servicio á su patria sale de ella y se establece para siempre en otro pais, se dijese que *ha sacrificado* su patria; la expresion seria *impropia*, porque la palabra sacrificar significa una idea distinta de la de apartarse, separarse &c. Si se dijese simplemente que la ha *dejado*, la expresion no seria ya en rigor impropia; pero seria *vaga*: porque presenta, sí, la idea que queremos; pero no completamente, pues no dice si ha dejado su patria para siempre, si ha renunciado á ella. Si se dijese que la *ha desamparado*, la expresion no sería vaga, sino al contrario, demasiado *circunscripta*, y por lo mismo *inexacta*; pues no es *exacto* decir que desampara una cosa el que antes no la amparaba, ó á lo me-

nos no tenia obligacion de ampararla. ¿Cuál será pues en el caso propuesto la expresion propia, precisa y exacta? La de, *ha abandonado su patria.* Debe advertirse que, aunque teóricamente la falta de propiedad y la de exactitud se distinguen muy bien, estas dos cualidades positivas se confunden en el uso, y no se dice de una expresion que es *propia*, si al mismo tiempo no es *exacta.*

Como este es uno de los puntos mas capitales en el arte de hablar, pues quizá la mayor dificultad que hay es la de hallar siempre y en cada caso particular la expresion propia para la idea que queremos expresar, daré todavía otros ejemplos de expresiones defectuosas en esta parte. De las que á un tiempo son propias, precisas y exactas, no es ya necesario citar otros nuevos. En todos los trozos de nuestros buenos autores que he presentado hasta aquí como dechados de otras bellezas, son en general propias y muy propias las expresiones. Mas como he dicho que para hablar con propiedad es necesario tener bien conocido el valor etimológico y *usual* de las voces, y acaso no todos tendrán bien entendida su diferencia; explicaré este punto, que es importante, antes de pasar á citar ejemplos de expresiones impropias: lo cual servirá tambien para que se vea por qué algunos términos que citaré como impropios, lo son, sin embargo de que segun su valor etimológico podian representar la idea que el autor quiso expresar con ellos. *Lleno* y *pleno* son dos términos rigurosamente sinónimos por su etimo-

logía, ó mas bien son una misma palabra variada únicamente en el modo de escribirse. Por consiguiente, bajo ambas formas su valor etimológico es el mismo, y bajo ambas expresan idénticamente la misma idea, á saber, la de que una cosa que puede recibir dentro de sí otra ú otras, tiene ya toda aquella cantidad, ó todo aquel número que puede contener. Así decimos »un vaso lleno de »agua" esto es, en el cual se ha echado toda la cantidad de agua que permite su capacidad: »el »teatro estaba *lleno* de gente", esto es, que en él habia todo el número de espectadores que caben en sus diferentes partes. Se ve pues que si dijésemos, »hoy hay consejo *lleno*", esta voz no seria etimológicamente impropia: pues expresaria exactamente que asisten al Consejo todos los individuos que tienen derecho de asistir. Sin embargo, como para esta y otras frases semejantes el uso ha consagrado exclusivamente la otra forma *pleno* por razones que seria prolijo explicar, es impropio decir »Consejo *lleno*, Audiencia *lle»na*, Claustro *lleno*." De aquí se infiere que los que han dicho que en ninguna lengua hay dos palabras perfectamente sinónimas, no se han explicado con toda la exactitud que se requiere en estas materias. Han debido decir que hay muy pocas voces que segun su valor etimológico y usual sean completamente sinónimas; pero que muchas, que lo son atendida sola su *etimología*, no se pueden poner indistintamente una por otra, porque el uso ha consagrado uno de los dos si-

nónimos para cierta clase de ideas, y el otro para otras. Por ejemplo, el adjetivo *insano*, *insana*, que literalmente quiere decir no-sano, puede significar, segun su valor etimológico, lo mismo que *enfermo*; pero, como el uso emplea este último para designar la no-sanidad física, y el primero para la no-sanidad intelectual ó moral; sería impropio emplear este cuando se trata de enfermedades del cuerpo, y aquel cuando se habla de las del espíritu. Así nadie dice »mi padre está insa»no", para dar á entender que tiene alguna indisposicion física; y al contrario, nadie ha dicho tampoco hasta ahora »guerra enferma, furor en»fermo" en las expresiones en que se dá á la guerra y al furor el epíteto de *insanos*, para significar que no obran ó no se gobiernan por las reglas de la sana razon &c. Lo mismo debemos decir del adjetivo *funeral*. Este no debe emplearse sino cuando se habla de cosas que tienen relacion con la muerte ó los funerales de alguno; y así se dice bien »pompa *funeral*, *funeral* lamento." Usarle pues como sinónimo de *funesto*, *fatal*, diciendo v. gr. golpe *funeral*, *funeral* misterio, por golpe, misterio fatal; y *funeral* respuesta, *funeral* secreto, por funesta respuesta, funesto secreto, es aplicar con impropiedad el adjetivo funeral; pues aunque tiene la misma significacion radical que *funesto*, como derivados ambos de la voz latina *funus*; no podemos emplear indistintamente uno por otro, porque no tienen la misma acepcion usual. El primero se emplea en sentido

literal, y él segundo en el trasladado ó metafórico por cosa triste ó dañosa, esto es, que puede acarrear males, desgracias &c. Al contrario hay ciertos sinónimos de uso, si puedo explicarme asi, que pueden emplearse uno por otro, aunque por el valor gramatical de sus terminaciones haya entrè ellos alguna ligera diferencia. Tales son, por ejemplo, *gratitud* y *agradecimiento*. Aunque por la diferente desinencia de ambos se pudiera asignarles diverso valor, y decir que el primero enuncia con mas precision *el hábito*, y el segundo *la accion* de agradecer; sin embargo en el uso se confunden casi siempre, y se dice indiferentemente »lleno de gratitud, ó lleno de agradecimiento." En estos casos, que á la verdad son raros, el oido es el que escoge.

Ademas de la impropiedad ó inexactitud que puede haber en las expresiones por haberse empleado equivocadamente los sinónimos de etimología ó de uso, pueden ser tambien aquellas vagas é inexactas por la mala eleccion de voces que no son sinónimas, pero que no expresan con precision y exactitud la idea que se quiere comunicar. Por ejemplo, en la Egloga IX. de Valbuena, dice

Ursanio á Tyrseo:

No lo tendré, pastor, mas encubierto:
así el cielo *me ponga de su mano*
en el punto y compás de mi concierto.
Un rostro ví, Carillo, soberano &c.

Aquí no hay mal uso de sinónimos, pero hay una

expresion muy vaga, la de »el cielo me ponga en »el punto y compás de mi concierto", para decir el cielo me restituya la paz y el sosiego que he perdido. Las voces *punto*, *compás* y *concierto* son de tan lata significacion y se pueden aplicar á tantos objetos, ya literal, ya metafóricamente, que seria dificil adivinar lo que el autor quiso significar aquí con ellas, si él mismo no hubiese expresado con mas precision un pensamiento semejante, diciendo en la Egloga V.:

Canta Pastor, que el cielo soberano
al regocijo y al placer perdido
te vuelva, como puede, de su mano.

Esto es explicarse con exactitud.

ARTICULO IV.

Concision.

Si una expresion presenta exactamente la idea que deseamos comunicar y ademas la enuncia con solo aquellas palabras que sean necesarias para su cabal inteligencia, se dice que es *concisa*; pero si contiene alguna ó algunas otras no necesarias, se llama *redundante*. Debiendo las palabras de una expresion corresponder respectivamente á las partes del pensamiento que enuncian, es evidente que si hay redundancia de palabras la habrá tambien de pensamientos parciales en el total que la expresion representa. Y pues ya se ha prevenido por punto general que

no se introduzcan de aquellos sino los necesarios, parecia que no era necesario hablar de la concision de las expresiones; porque en rigor no puede haber en estas redundancia, si no la hay en las ideas que expresan. Sin embargo, como al tiempo de escribir atendemos mas á los signos que vamos empleando que á lo que significan; y ya por cuidar del número y armonía de la cláusula, ya porque nos parece que no queda bien expresada la idea con una sola palabra, añadimos otras no necesarias; es preciso advertir que semejantes añadiduras deben cercenarse. Porque, si á veces se puede sacrificar algun tanto de concision en favor de la armonía y numerosidad de la frase; esto se entiende en aquellas obras que tienen por objeto principal el deleitar, como las poéticas; pero en las que se dirigen á instruir, como las didácticas, vale mas sacrificar la melodía á la concision que no al contrario. En las obras mismas en que es mas necesaria la armonía, la falta de concision ha de ser muy poco sensible.

Téngase presente que la precision y concision en las expresiones, aunque algunos las hayan confundido, son cosas absolutamente distintas. Ambas voces, como derivadas de los verbos latinos *præcidere*, *concidere*, compuestos de *cædo*, convienen en la idea fundamental de *cortar*; pero cada una indica diversa especie de cortadura, si puedo explicarme así. La *precision* quiere decir que se ha escogido el término que mejor determina el objeto, le circunscribe, le *corta* y le se-

para de otros con los cuales pudiera confundirse. La *concision* significa que la expresion no contiene mas signos que los necesarios para representarle, aunque estos por otra parte sean acaso vagos. Esto es tanta verdad, que á veces la expresion mas *concisa* es tambien la mas *vaga*; y al contrario, las demasiadamente *precisas* y circunstanciadas suelen ser por lo mismo *redundantes*. Un ejemplo lo demostrará. Si hablando del triunfo de los romanos, dijese yo que el triunfador iba en un magnífico carro &c., y llevaba *una cosa* en la cabeza; la expresion no podia ser mas concisa, pero tampoco mas vaga. Si dijese que llevaba una *corona*, habria igual *concision*; pero todavía no la *precision* necesaria: porque no diciendo de qué era la *corona*, no se sabria si era de oro, laurel, álamo, oliva ú otra materia. Si dijese, una *corona* de *laurel*; la expresion seria bastante *precisa*: y aunque no tan *concisa* como las anteriores, no llegaria á *redundante*. Si queriendo explicarme con nimia exactitud, dijese » una » corona formada de ramas de laurel entreteji- » das unas con otras", la expresion nada tendria de vaga y genérica, pero seria ya algo *redundante*; porque á no ser un niño, todos al leer *corona de laurel* comprenden que estaba formada con las flexibles ramas de esta planta. En la concision misma hay todavía que distinguir la concision en las palabras, y la concision en la construccion. La primera exige que las expresiones no contengan mas signos que los rigurosamente ne-

cesarios para que el lector ú oyente forme cabal idea de lo que se quiere decir: la segunda, que se omitan todas aquellas formas gramaticales ó partículas que sin perjuicio de la claridad puedan suprimirse. Volviendo al ejemplo citado: como la expresion, *corona de laurel*, basta para que se entienda lo que se quiere significar con ella, he dicho que seria inútil redundancia añadir á *corona* »formada de ramas de laurel entre»tejidas unas con otras." Esta es falta de concision en la expresion misma del pensamiento, porque está recargado de ociosos pormenores. Mas si dijésemos »una corona, *la cual era* de »laurel", aquí habria redundancia, no en la expresion, considerada como signo lógico del pensamiento, porque este no está individualizado con inútiles circunstancias como en la anterior, sino en la construccion; porque bastando la preposicion *de* con el sustantivo *laurel* para decir lo que deseamos, hemos escogido la forma mas larga de una oracion de relativo. Y si se añadiese »la cual *corona era*", habria aun mayor redundancia gramatical, porque se repetia con el relativo su antecedente *corona*, pudiendo suprimirle por elípsis. Advierto esto para que cuando, al tratar de la coordinacion de las cláusulas, volvamos á encargar que se omitan todas las expresiones y palabras inútiles, no se crea que repetimos una cosa ya dicha. Allí hablaremos de las frases y voces oratoriamente inútiles, aquí de las que lo son consideradas como signos de las ideas, lo

cual, como se ha visto, es cosa muy diversa.

Tampoco se debe confundir la concision de las expresiones con lo mas ó menos difuso del estilo. Todas las de un escrito pueden ser en extremo concisas, y sin embargo la obra entera será prolija y difusa si está recargada de pensamientos no necesarios, ó si muchos de ellos estan presentados de varias maneras diferentes. Las frases de Ovidio son bastante concisas, y su estilo es sin embargo redundante, porque gusta de variar un mismo pensamiento. Séneca afectó todavía mas la concision en las frases, y no obstante es nímio y prolijo muchas veces; porque en cogiendo entre manos una idea, no la deja hasta haber apurado cuanto su rica imaginacion le sugeria para ilustrarla, amplificarla y variarla de cien maneras diferentes. En el pasage de Quevedo que dejo citado como ejemplo del defecto llamado *perisología*, que es cabalmente el de amplificar demasiado un pensamiento variándole de muchos modos diferentes, si se examinan cada una de por sí las expresiones, en ellas no hay verdadera redundancia; pero el todo es difuso y perisológico por haber insistido tanto el autor sobre dos solos pensamientos, y haberlos presentado bajo tantos aspectos diferentes. La *tantología* de Lope, copiada allí mismo, es todavía mas difusa: y aunque no hay quizá una expresion que en sí misma sea redundante, y que no fuese muy buena si estuviese sola; el todo del pasage es difuso, porque hay doce cuando una sola bastaba.

ARTICULO V.

Claridad.

»Se llama *clara* una expresion, cuando ofre»ce un solo sentido, y no puede este dejar de »ser entendido por aquellos á quienes se dirige: »*oscura*, cuando puede suceder que aquellos no »le comprendan aun siendo único; y *equívoca* ó »*ambigua*, la que ofrece dos ó mas á un tiempo." La claridad, oscuridad y ambigüedad de las expresiones resulta, ó de que los términos que se emplean son respectivamente claros, oscuros, equívocos; ó de que la relacion de unos con otros está ó nó bien indicada por su coordinacion. De la que proviene de esta última se hablará cuando se trate de la composicion de las cláusulas; ahora solo consideramos la que resulta de las palabras mismas. Limitándonos á esta, se ve que toda expresion propia y exacta no puede dejar de ser entendida por los que conozcan el valor de los términos, que toda la que reune aquellas cualidades ha de ser clara en sí misma; y que si las palabras, que por otra parte expresan las ideas con propiedad y exactitud, hubiesen de ser necesariamente inteligibles para aquellos que comprendemos en el círculo ideal de nuestros oyentes ó lectores; era excusado hacer de la claridad una cualidad distinta de aquellas. Pero como á veces sucede que las palabras mas exactas y pró-

pias pueden no ser entendidas por aquellos á quienes nos dirigimos; es necesario hablar de ella con separacion, y prevenir que en este caso debemos usar de expresiones que el lector pueda entender, aun cuando sean menos exactas. Esto supuesto, veamos qué palabras son las que á veces podrán no ser entendidas por aquellos á quienes se habla. A tres clases pueden reducirse: 1ª las *técnicas*: 2ª las *sabias*, ó *cultas*: 3ª las *equívocas*.

Términos técnicos.

Se llaman así los que estan consagrados determinadamente á objetos de ciencias y artes: y de estos es claro que no se debe usar sino cuando se hable con los profesores de la facultad á que pertenecen; porque los demas no los entenderán, ó á lo menos no tienen obligacion de entenderlos.

Contra esta regla pecan en el dia algunos escritores que en obras destinadas á la comun lectura emplean, ya en la acepcion literal, ya en la metafórica, términos técnicos de ciencias exactas, y nos hablan continuamente de razones directas ó inversas, órbitas, centros de gravedad, atraccion, paralelismo &c. &c. Estos términos serán alguna vez los mas precisos y exactos para expresar la idea; pero no siendo en obras científicas es menester buscar otras palabras que, aunque menos exactas, sean mas inteligibles para el comun de los lectores. Nuestros poetas del siglo XVII., por haber creido que la poesía con-

siste en hablar como energúmenos y en un lenguage que nadie pueda entender, llenaron sus composiciones poéticas de términos técnicos, ya de astronomía, ya de náutica, ya de otras ciencias y artes que debian suponer ignoradas de la mayor parte de sus lectores; pero ellos querian pasar por hombres muy leidos, y buscaban de intento las ocasiones de lucir su erudicion. Lope de Vega empleó en su Jerusalen tantas expresiones oscuras, ya por lo recóndito de las alusiones á puntos poco conocidos de mitología ó de historia, ya por el uso inoportuno de voces técnicas; que conociendo él mismo que sus lectores no entenderian muchas cosas, tuvo que ponerla un crecidísimo número de notas para explicar los pasages oscuros. Tómese cualquiera el trabajo de recorrerlas, y hallará un larguísimo catálogo de ininteligibles versos que seria largo citar. Allí verá que *Colorobo*, por ejemplo, es una estrella que está en la constelacion de Orion, y acotado el Almagesto de Tolomeo. ¿Y quién si no es astrónomo lo sabria, si el poeta no lo hubiese explicado en su nota? Hallará dado á la Vírgen el epíteto de *Cristótocos*, voz greco-teológica muy buena para un concilio, pero que está muy fuera de su lugar en un poema épico; y hallará..... ¿qué no hallará? ¿Quién puede dar idea de todo el pedantismo con que estan afeados pasages por otra parte muy poéticos? Y no es solo en la Jerusalen, en todas las demas obras suyas reina el mismo mal gusto. En la

Circe, por ejemplo (canto I.) tiene esta octava.

Ya la discordia por muger nacida,
de la hermosura fácil y el deseo,
en sangre, en *fuego* y en *furor* teñida,
y esparcido el cabello *meduseo*,
de la llama fatal de la encendida
mísera Troya, en hombros de *Apogeo*,
vestida de una nube polvorosa,
miraba la *tragedia* lastimosa.

En hombros de *Apogeo*, por »desde lo alto del cielo", es expresion oscura para el que no entienda de astronomía, que serán casi todos los que la lean. Y al fin en esta octava de Lope no hay mas que un término técnico; pero ¿qué diremos de una de Valbuena en la cual hay un gran número, y á excepcion de dos ó tres que ya han pasado al lenguage vulgar, los restantes estan exclusivamente reservados á la astronomía ó á la astrología judiciaria? El mágico Malgesi hace en el libro XVII. una descripcion científica del cielo y de sus diferentes constelaciones (lo cual ya es en sí mismo una ridícula pedantería en un poema épico), y hablando de la admirable máquina del mundo y de la infinita sabiduría de su Autor, dice que este

Allí estrellas labró, allí movimientos
cielos, luces, planetas, *conjunciones*,
signos, *centro*, *epiciclos*, *detrimentos*,
puntas, *gozos*, *caida*, *exaltaciones*,
casas, *orbes*, *apogios*, *decrementos*,
solsticios, cursos, vueltas, estaciones,

aspectos, rayos; *auges*, *deferentes*,
climas, ruedas, esferas, y *ascendientes*.

Esto no es ser poeta á la manera de Virgilio; pero es hacer ver que se han leido libros de astrología, y es lo que el Sr. Valbuena queria que supiésemos. Con este motivo es preciso hacer aquí una observacion importante. En un poema se ofrece hablar de cosas que son objeto de una ciencia ó arte, como del cielo y los astros, de la tierra y sus regiones, de naves, edificios &c.; y entonces se pueden nombrar algunas cosas con sus nombres propios, con tal que estos hayan pasado ya al lenguage comun, ó sean bastante conocidos; pero es necesario evitar todos aquellos que no son usados ni entendidos sino por los profesores de la ciencia ó arte á que pertenecen. Por ejemplo, Homero, Virgilio, y otros buenos poetas han nombrado algunas constelaciones, como el *Carro* ó la *Osa*, el *Boyero*, *Orion*, *las Pleyadas*, *el Escorpion*, *Cancer*; porque estas son bastante conocidas aun del vulgo, y sobre todo de la gente del campo; pero se guardaron muy bien de emplear los nombres propios de algunas de las estrellas que componen cada constelacion, como el *Colorobo* ya citado. Hablan tambien de naves, y nombran las partes mas visibles de un bajel, como proa, popa, velas, mastil, quilla, timon, cubierta &c.; pero ninguno de los que tuvieron buen gusto, aunque acaso por haber navegado entendiese la nomenclatura técnica de las otras partes mas pequeñas, la empleó en sus poemas;

porque conocian que sus lectores no serian todos carpinteros de ribera. Así ninguno de ellos, al describir una tempestad, ha dicho en su respectiva lengua como Valbuena en castellano (lib. XIII.)

..... del austro un negro torbellino
la triste nao acometió de lado,
con que el arbol mayor al agua vino
por la firme *carlinga* destroncado.
Rompió el vaiven dos *curvas* de camino,
de una *amura* el *bauprés* quedó colgado,
rota la *triza*, y fuera de su engaste
el cuadernal, *roldanas y el guindaste.*

Porque conocian que casi todos sus lectores ignorarian lo que significaban en sus idiomas los términos técnicos equivalentes á los castellanos *carlinga*, *amura*, *bauprés*, *triza*, *cuadernal*, *roldana y guindaste.*

Los buenos poetas hablan tambien de edificios, y á veces los describen; pero especifican aquellas partes solamente cuyos nombres han pasado ya al lenguage usual, como fachadas, columnas, puertas, ventanas, techos, artesonados, arcos, bóvedas &c; y ninguno de ellos vá á buscar á los libros de arquitectura las voces artísticas de otras partes mas menudas para hacer de los inteligentes, diciendo como el mismo Valbuena (lib. V.):

Las puertas adornadas de *festones*,
de *istriadas* columnas y de *lazos*,
frisos, *triglifos*, *ménsulas*, *cartones*,
acroterias, *metopas y cimaros*,

de oro y estuco *piñas* y artesones,
frontispicios y bellos *lagrimazos*;
y en las bóvedas y altos *lacunarios*,
varios *florones* y mosaicos varios.

Y si algun latino usó de la voz *lacunar*, que corresponde al *lacunario* de Valbuena, es porque aquella era usual en el lenguage comun: y no lo dudará el que haya leido á Juvenal, y se acuerde de aquel hemistiquio, *doctus spectare lacunar.*

Voces cultas ó sabias.

»Se llaman así las que, aun no siendo exclusi-
»vamente propias de una profesion particular, sin
»embargo, por ser tomadas de alguna de las len-
»guas muertas que llamamos *sabias*, como el grie-
»go y el latin, no pueden ser entendidas sino por
»las personas que saben dichas lenguas." De estas voces sabias es claro que debe abstenerse todo escritor; pero debe advertirse que para que un término sea rigurosamente culto, no basta que pertenezca á una lengua sabia, porque entonces lo serian infinitos de la lengua castellana que los ha tomado de la latina. Es menester ademas que no esten adoptados en el lenguage comun y no hagan parte de la lengua, ó á lo menos que sean poquísimo usados.

Cuánto mal gusto reinó en esta parte en casi todos los escritores nuestros del siglo XVII. y principios del XVIII., lo saben hasta los niños que han oido hablar de la secta de los *culteranos* ó *cultos*;

y el que quiera ver hasta qué punto llegó la extravagancia, y cómo esta pasó de los escritos hasta la conversacion ordinaria, no tiene mas que leer *la culta latiniparla* de Quevedo, y la comedia de Calderon. »No hay burlas con el amor." En esta verá que los guantes se llamaban *quirotecas*; y que para decir una dama á su hermana que no se acercase, decia:

No te *apropincues* á mí
que empañarás el candor
de mi *castísimo bulto.*

Y para decir que no la reconocia por hermana suya porque estaba enamorada, ó tenia novio, daba esta razon diciendo:

Porque no quiero tener
hermana *lividinosa.*

Asi no me detendré mas en este punto, y tambien porque aquella ridícula gerigonza ha desaparecido ya casi del todo: y solo daré algunos ejemplos de escritores, que aunque en general no se contagiaron de este mal gusto, y aun se burlaban de los cultos, cayeron alguna vez en lo mismo que reprendian. Tal es Lope, que censuraba el culteranismo de Góngora, y sin embargo en su Jerusalen, lib. XV., dice:

Osonio tiene en tanto con heridas
mortales á sus pies á Orfin y á Clorio,
y la tierra de partes divididas
de Diomedes parece el *diversorio.*

lo cual en lenguage humano quiere decir que se parecia á la casa ó al establo de aquel Diomedes

de la fábula, que mataba á los huéspedes que llegaban á su palacio y echaba los cuerpos despedazados á sus caballos.

Jáuregui, Farsalia, lib. III, dice:

Volando cubren la *superna* esfera
las astas, y cayendo, la marina.

La voz *superna* es rigurosamente culta, como enteramente latina y no adoptada en el uso comun; la usual era, *superior* ó *celeste*. También lo es la de *insaturable*, que Diego Megía usó en su traduccion de las Heroidas. En la de Safo dice esta hablando de su hermano:

Y agora pobre humilde, *insaturable*,

la no culta hubiera sido *insaciable*. Debe notarse que algunas voces no son en rigor cultas, porque se usaron en otro tiempo y se conservan en ciertas fórmulas particularmente del foro; pero como estan ya desterradas del lenguage usual por demasiado latinizadas, tampoco pueden emplearse fuera de aquellas fórmulas. Tales son *perpetrar*, *impetrar*, y algunas otras que casi pueden llamarse técnicas. Así sólo deben usarse en las frases á que el uso las tiene consagradas, como impetrar una bula del Papa." Por tanto es reprensible Lope, cuando en la Circe, canto I. dice:

De Aquiles Pirro imitacion valiente,
perpetra entre sus aras tal ofensa.

Perpetrar crímenes ó delitos puede pasar en boca de un Abogado; y aun estos si tienen buen gusto no emplean semejantes voces latinizadas, pero en un poeta es imperdonable.

Palabras equívocas.

»Se llaman así las que pueden entenderse en »dos sentidos, ó porque ellas mismas tienen va»rias significaciones distintas, ó porque hay otras »en la lengua que, escribiéndose y pronunciándo»se de la misma manera, tienen sin embargo un »significado muy diverso." Las primeras no tienen mas nombre que el genérico de *equívocas*, las segundas se llaman *homónimas*. La palabra *compañía*, por ejemplo, es simplemente *equívoca*, porque significa varias cosas: 1.° la accion de estar juntas ó reunidas dos ó mas personas: 2.° la totalidad misma de las personas reunidas: 3.° una parte de un regimiento. La de *amo* es *homónima*, porque hay en la lengua dos, esto es, *amo* sustantivo (lo mismo que señor ó dueño), y *amo* primera persona del verbo *amar*: las cuales, escribiéndose y pronunciándose del mismo modo, son distintas entre sí, significan cosas muy diversas, se derivan de distintas raices, se diferencian por los accidentes gramaticales, y solo por una caqual combinacion han resultado materialmente las mismas. La regla respecto de ambas, es que nunca se introduzcan en las expresiones para jugar con el vocablo, ó formar lo que llamamos *equívoco*, á no ser en obras jocosas. Por serlo el Quijote, son muy graciosos y oportunos varios equívocos que de tiempo en tiempo se permitió su autor; como cuando, al hablar del arriero que

para dar agua á su recua iba á quitar de encima de la pila las armas de D. Quijote sin hacer caso de las voces que este le dába para que no las tocase, dice (p. 1. c. 3.) »no se curó el arriero de »estas razones (y fuera mejor que se *curara*, por»que fuera *curarse* en salud), antes trabando de »las correas las arrojó gran trecho de sí"; donde, como se ve, juega con las dos significaciones del verbo *curarse*. Lo mismo hizo con igual gracia con las dos de la palabra *truchuela*, que son la de trucha pequeña y la de abatlejo, cuando preguntándole el ventero á D. Quijote si por ventura comeria su merced *truchuela* (es decir, bacalao) respondió el andante, »como haya muchas *tru»chuelas*, podrán servir de una *trucha*."

Estos equivoquillos vienen bien en una composicion festiva como la del Quijote; pero sentarian muy mal en una égloga que exige otro tono, y en boca de un pastor que no debe decir cosa ninguna que huela á estudio y refinamiento. Por esto y porque ademas, lejos de ser graciosos como los de Cervantes, son insípidos y de muy mal gusto, nadie puede leer con paciencia los siguientes de Valbuena (égloga 1.). Hablan dos pastores llamados Rosanio y Beraldo, y dice:

Rosanio.

Unos *arcos* y venas van parejas
por la blanca azucena,
que te parecerán oro escarchado;
mas mirando las cejas
y la frente serena

donde tu paraiso está cifrado;
verás, no oro escarchado con el hielo,
mas dos *arcos* de *gloria* en solo un cielo.

Responde *Beraldo.*

Si hay dos *arcos* de *gloria* en solo un cielo,
serán, pastora mia,
los dos *arcos triunfales* de tus ojos
con que amor *tira* al suelo
saetas de alegría.

No se puede llevar mas adelante el juego de los equívocos. Porque la palabra arco, significando primitivamente una porcion de una línea curva, se aplica: 1.° á los pórticos erigidos en honor de los triunfadores, porque eran hechos en forma de arco: 2.° al fenómeno óptico llamado arco íris, porque presenta una figura circular: 3.° al instrumento con que se lanzan las flechas, porque tambien es corvo; Valbuena recorrió todas las significaciones, y nos dió unos arcos (las cejas ó las pestañas) *que van con unas penas parejas por una azucena*, y parecen oro escarchado. Luego ya no son oro escarchado ni por escarchar, sino dos *arcos de gloria* en solo un cielo; y al instante ya no son arcos de gloria, sino *arcos triunfales*, y con estos *arcos* el amor tira *saetas* y *saetas de alegría.* No hablan asi ciertamente los pastores de Teócrito ni los de Virgilio.

Del mismo juez es este otro equivoquillo de la égloga IV.

Forbisio, este pastor que entra en *juicio*
conmigo ahora, como no le tiene,

cobrarlo piensa con ageno oficio.

Donde la palabra *juicio* está tomada 1.° por contienda y disputa que ha de ser sentenciada, y 2.° por sana razon, lo opuesto á demencia. Aun son peores, por hallarse en una epopeya, las siguientes del mismo autor. Hablando en el libro III. del Bernardo de una batalla en que su héroe hizo grandes proezas, dice:

El diestro brazo le arrancó del codo
á Fulco, gran maestro de un montante,
con que le arrebató su saber todo;
y de muy *sabio* le dejó *ignorante*:
y al *taur* Alcin le dió un reves, de modo
que ambas *las manos* le quitó delante:
y él, hecho á perder *manos* en el juego,
quedó del golpe con algun *sosiego*.

¿Puede degradarse mas la magestad épica que con tan pueriles equívocos? Obsérvese tambien la antítesis, *sabio*, *ignorante*, que ademas de fria é insulsa, hace el pensamiento falso. Porque á un buen esgrimidor de espada, si le cortan las manos, se le imposibilita, sí, para ejercer su habilidad; pero no se le quita su ciencia, no se le hace ignorante.

En el lib. IV. dice que Orontes dejó colgado de un árbol por medio de un encanto al Mágico frances Malgesi, y añade:

Era la horrible sombra el Rey, que á cargo
los necios tiene, y sus descuidos *doma*;
con quien ya fuera el álamo mas largo,
á su pie *puesto* el *punto* de una *coma*.

No puede llegar á mas la chocarrería indecente que llamar al que está atado á un árbol *el punto de una coma.* Nótese tambien la expresion impropia *sus descuidos doma*; los descuidos se reprenden ó se castigan, pero no se *doman.*

Los ejemplos citados son relativos á voces que en sí mismas son equívocas, porque tienen varias significaciones secundarias derivadas de la primitiva ó radical, como la de *arcos* que acabamos de ver. Y aunque estos bastan para que se vea cuándo puede jugarse con el equívoco, y cuándo no; añadiré todavía otros en que se juega con los *homónimos*, advirtiendo que estos son de dos clases: unos perfectos, porque absolutamente se escriben y pronuncian lo mismo, como la palabra citada *amo*, y otros que solo se asemejan en la pronunciacion rápida, pero se escriben de distinto modo, y aun se deben pronunciar con alguna diferencia, como hierro (metal), yerro (error). Todavía hay otros que no son dos palabras enteramente semejantes, sino sílabas pertenecientes á distintas voces; pero reunidas forman el mismo sonido que las de otra voz. Por ejemplo, *con vino*; *convino.* De estos y de todos es menester decir lo mismo que de los rigurosos equívocos, á saber, que son un pueril juguetillo de palabras que solo puede entrar raras veces en composiciones jocosas.

Por esta razon es oportuno el siguiente equívoco formado con dos homónimos perfectos, y empleado por Alcázar en unas redondillas jocosas:

en que describe su género de vida, y entre otras cosas dice:

Salido el sol por oriente
de rayos acompañado,
me dan un huevo pasado
por agua, blando y caliente;
con dos tragos del que suelo
llaman yo nectar divino;
y á quien otros llaman *vino*,
porque nos *vino* del cielo.

Mas no siendo la obra tal que permita estas jocosidades, es menester no introducir en una misma cláusula semejantes homónimos; porque aun cuando el autor no quiera hacer equívoco, parecerá que lo intentó. Por esto no quisiera yo encontrar en la oda del Maestro Leon al Licenciado Grial, la homonimia que hay en la estrofa siguiente:

El tiempo nos convida
á los estudios nobles; y la fama,
Grial, á la subida
del sacro monte *llama*;
do no podrá subir la postrer *llama*.

Donde ademas de que el tono sério de la oda no permite cosa que pueda ni oler siquiera á juego de voces, como lo parece aquí el haber reunido la tercera persona *llama* con el sustantivo *llama*, que son dos rigurosos homónimos; hay tambien el defecto de emplear este último para designar, á lo que parece, los ingenios limitados, los poetas de ínfimo grado, que no pueden subir al Parnaso; porque llamarlos postrer *llama*, es, como se verá

en otra parte, metáfora oscura y forzada. Yo bien creo que Fr. Luis de Leon no queria jugar con la palabra, y que le obligó á ello el consonante; y por esto es menos culpable que Lope, que de intento juega con el equívoco que resulta de los homónimos *pia*, terminacion del adjetivo *pio*, por piadoso, y *pia*, femenino tambien de otro adjetivo *pio*, *pia*, por piel de varios colores, como la de algunos caballos, diciendo así (Jerusalen, lib. XVI.).

Ismenia, mientras esto referia
Manrique, asiendo del arzon la mano,
subió veloz en Rosaflor [1], mas *pia*
que su dueño al rendido castellano;
porque de los *remiendos* que tenia,
haber hecho en su piel *vestido sano*
pudo naturaleza, que procura
tal vez en los defectos la hermosura.

¿Quién no ve cuán indigno es esto de una epopeya? Pues en la misma jugó tambien otras varias veces con homónimos, ya perfectos, ya de solo oido. Por ejemplo, en el lib. II., hablando de unos cristianos que fueron muertos por los Sarracenos á orillas del mar de Tyro, dice:

Triunfó el *martyrio* allí junto al *mar Tyrio.*

Cuando uno halla en un poema épico, es decir, en una composicion que pide la mayor seriedad, elevacion, nobleza y magestad en el estilo, tan pueriles y bajas chocarrerías; no puede menos de experimentar una santa cólera al ver tan indig-

1 Nombre de una yegua.

namente profanado, por decirlo así, el santuario de las musas. Tambien Valbuena en su Bernardo tiene varios homónimos de la misma calaña que los de Lope. Así en el lib. IV., dice que á su héroe, estando durmiendo,

Parécele haber visto una doncella,
de un su enemigo, sin por qué, afligida;
y que era el enemigo tal, que en ella
el gusto tiene puesto de su vida:
que el *querella* causaba su *querella*,
y el ser amada la hace desabrida &c.

No daré mas ejemplos de equívocos ni homónimos; pero antes de terminar este punto, advertiré que aun en obras jocosas se use de esta graciosidad con mucha economía, que cuando se introduzcan tengan tanta sal como los que hemos visto de Cervantes, y que nunca se acumulen muchos juntos, porque fastidian muy pronto. Quevedo, por ejemplo, abusó tanto del equívoco, que hoy ya nadie lee sin hastío una serie de ellos tan continuada como la siguiente:

Los diez años de mi vida
los he vivido hácia atras,
con mas *grillos* que el verano,
cadenas que el Escorial.
Mas *alcaides* he tenido
que el castillo de Milan,
mas *guardas* que el monumento,
mas *hierros* que el Alcoran,
mas *sentencias* que el derecho,
mas *causas* que el no pagar,

mas *autos* que el dia del Corpus,
mas *registros* que el misal,
mas *enemigos* que el alma,
mas *corchetes* que un gaban,
mas *soplos* que lo caliente,
mas *plumas* que el tornear.

Uno ó dos podian pasar y tener gracia; pero tantos juntos, ¿á quién no empalagarán?

Concluiré lo perteneciente á la claridad de las expresiones, añadiendo que aun sin haber en ellas términos técnicos, cultos ó equívocos, pueden ser oscuras; ó porque el escritor, no concibiendo claramente la idea que quiere comunicar, se explica con oscuridad, ó por la mala eleccion de las perífrasis.

ARTICULO VI.

Naturalidad.

Aunque las expresiones que reunen las cualidades que llevamos ya recorridas, suelen ser tambien *naturales*; es necesario sin embargo considerar la naturalidad como cualidad distinta: porque en rigor, aun teniendo aquellas, puede faltarles esta. »Se llaman pues *naturales* las expresio»nes, si teniendo las demas circunstancias de que »se ha hablado y hablará, añaden á este mérito »el de ser tales que el lector ú oyente juzga que »á él mismo se le hubieran ofrecido, y que al au»tor no le ha costado trabajo el encontrarlas."

Siendo esta la verdadera idea de lo que se llama naturalidad en el estilo; es claro que carecerá de ella toda expresion en la cual, ó por lo desusado de las palabras, ó por el modo de combinarlas y colocarlas, ó por el aire de importancia que se da á cosas que no lo merecen, ó por la eleccion de voces muy escogidas, ó por un no sé qué, mas fácil á veces de sentir que de explicar, se descubre visiblemente el trabajo y esfuerzo que ha costado su invencion. Semejantes expresiones son las que los franceses llaman *recherchées*, esto es, traduciendo literalmente, *rebuscadas*; pero como esta palabra nuestra no tiene la misma acepcion y es demasiado familiar, las podemos llamar nosotros *estudiadas*, para denotar que se descubre en ellas el estudio que costó su hallazgo.

Las reglas para escribir con naturalidad son tres: 1ª la de no escribir sino sobre cosas que el escritor tenga bien conocidas, de que esté bien persuadido, y que le interesen vivamente; pues con estas circunstancias, si por otra parte tiene uso y ejercicio, las expresiones se le vendrán, por decirlo así, á la pluma. 2ª La de estar siempre muy alerta contra la tentacion de querer singularizarse: porque, si cae en ella, empleará necesariamente expresiones poco naturales que á él le parecerán muy felices; pero que bien examinadas resultarán, ó bárbaras, ó incorrectas, ó impropias, ú oscuras. 3ª La de que se analice con mucho cuidado toda expresion antes de emplearla, para

ver si tiene algun defecto contra la lengua, si es propia, si es clara, y si presenta una combinacion de ideas racional y coherente. Todavía añadiré otra regla, que aunque tiene sus excepciones puede servir en muchos casos para asegurarse de si una expresion es natural y de buen gusto. »Tradúzcase á otro idioma, como al frances, »al italiano, y mejor al latin; y si en cualquiera »de ellos pareciere ridícula, deséchese sin mas »examen." Yo bien sé que cada lengua tiene sus idiotismos que traducidos literalmente suenan mal en las otras, y que en cada una el uso autoriza ciertas expresiones de sentido figurado que las demas no admiten; y por eso he dicho que esta regla tiene sus excepciones. Pero sé tambien por experiencia propia que de cien veces que se aplique, las noventa y nueve no falla. La traduccion á otra lengua es la piedra de toque de toda composicion. Al traducirlas es cuando se ven todos los defectos; si hay coherencia, verdad, claridad y solidez en los pensamientos, y si las expresiones son ó no de buen gusto. Lo perteneciente á la pureza, correccion, propiedad, armonía y nobleza es peculiar de cada lengua; lo restante es comun á todas. Esto pedia una larga disertacion; pero es forzoso omitirla, porque seria necesario entrar en una infinidad de pormenores que nos distraerian por mucho tiempo de nuestro asunto.

ARTICULO VII.

Energía.

Para que una expresion sea buena, es menester que á todas las cualidades ya explicadas añada la de ser *enérgica*, esto es, »la de presentar »las cualidades mas interesantes del objeto; y no »como quiera, sino de cierta manera capaz de »producir en el ánimo una impresion viva y fuer»te." De aquí se infiere que *débil*, lo contrario de enérgica, se dirá de aquella expresion que »ó »no presente las cualidades mas interesantes del »objeto, ó lo haga con cierta languidez incapaz »de producir una impresion fuerte y viva." Conocida la naturaleza de la energía, y visto que consiste en expresar con cierta fuerza las cualidades de los objetos; es evidente que se conseguirá: 1.° empleando oportunamente aquellas partes de la expresion que indican las cualidades de las cosas, no en abstracto, sino como inherentes á las cosas mismas; á cuyas partes de la expresion total llamamos *adjuntos* ó *epítetos*, palabra griega que quiere decir *sobre-puesto*; y 2.° introduciendo palabras que formen lo que se llama *imágen.*

Epítetos.

Si la naturaleza de estos consiste, como he dicho, en expresar una cualidad cuya idea que-

remos excitar separadamente de las otras que excita el nombre solo del objeto; y si, como se sabe desde la gramática, podemos expresarla ó con un adjetivo solo, ó con alguno acompañado de una modificacion mas ó menos larga, ó con otro sustantivo que entonces llaman los gramáticos caso de *adposicion*, ó con algun complemento indirecto, ó finalmente con una proposicion entera de las que llaman *incidentes*: es claro que en rigor podria darse el nombre de epíteto á cualquiera de estas cuatro maneras de expresar las cualidades de los objetos. Sin embargo, como en literatura no se llaman por lo comun epítetos sino los adjetivos, ó solos ó modificados, y los sustantivos de adposicion; solo serán de estas clases los que cite en los ejemplos; pero cuanto de ellos se diga puede tambien aplicarse á los complementos y á las proposiciones incidentes. Advierto no obstante que los adjetivos no son siempre *epítetos*. A veces, unidos á un sustantivo, expresan la idea total del objeto, y no indican con separacion ninguna cualidad suya; en cuyo caso es claro que no merecen el título de epítetos. Por ejemplo, esta expresion, *el cuerpo humano*, es el signo total de la idea que representa; y el adjetivo humano está empleado por necesidad, porque no hay en la lengua una palabra que por sí sola signifique el objeto que llamamos *cuerpo humano*, ó cuerpo del hombre. Mas si se añadiese »el cuerpo »humano, máquina admirable", esta última frase seria un verdadero epíteto destinado á hacer-

nos observar en el objeto llamado *cuerpo humano* cierta cualidad, la de ser admirable su mecanismo. Tampoco son verdaderos epítetos los adjetivos que expresan el atributo de las proposiciones, v. gr., en esta »*el hombre es mortal*; porque no estan destinados á hacer resaltar indirectamente y como de paso una cualidad particular, que es lo que constituye el epíteto, sino á designar la que por una afirmacion positiva y directa atribuimos á un objeto. Hago estas advertencias porque ninguna de estas cosas ha sido explicada hasta ahora en los tratados de retórica, y se cree generalmente que epíteto y adjetivo son una misma cosa. Tan lejos estan de serlo, que muchas veces hay epíteto sin que haya en la frase ningun adjetivo, como en esta, *Escipion, el rayo de la guerra*; y otras los adjetivos no lo son, como en las citadas arriba. Esto supuesto, veamos las reglas que deberemos tener presentes para emplear con acierto los verdaderos epítetos; punto muy capital en materia de estilo. Son las siguientes.

1ª »Han de ser oportunos é interesantes", lo cual quiere decir que han de expresar cualidades que tengan relacion directa con el punto de vista en que por entonces se considera el objeto á que se aplican. Para entender bien esta regla es necesario tener presente lo que se dice en la lógica, á saber, que en toda proposicion el sugeto se refiere al atributo; porque de esto se infiere que no deberá añadirse á uno ni otro, sino lo que pueda hacer mas sensible su mútua relacion.

Por ejemplo, si yo dijese »el hombre *amante de* »*la verdad* no debe dar oidos á los aduladores", habria caracterizado oportunamente al hombre de quien hablo, con respecto á lo que digo de él: porque el epíteto, *amante de la verdad*, con que le califico, contribuye á hacer ver por qué no debe dar oidos á los aduladores. Mas si yo dijese »un hombre *ricamente vestido* no debe &c." el epíteto estaria mal escogido, y la proposicion entera seria ridícula; porque el estar rica ó pobremente vestido nada tiene que ver con que uno escuche ó no á los que le adulan. Semejante epíteto es como se ve inoportuno, porque no hace mas clara la relacion entre el sugeto y el atributo. Por este ejemplo se puede entender suficientemente lo que prescribe esta primera regla: regla importantísima, como luego se verá, para la buena eleccion de los tropos ó expresiones de sentido figurado; pero que aun respecto de las palabras tomadas en su acepcion literal es de continuo uso. Y si por sola ella hubiésemos de calificar varios epítetos que los escritores adocenados emplean casi siempre, y aun los buenos alguna vez; veríamos inmediatamente que no estan usados con la oportunidad debida: que, lejos de hacer enérgica la expresion, la debilitan: y que, en vez de hacer mas clara la idea del objeto, la oscurecen.

Nadie admira mas que yo á Homero: la veneracion que me inspira su nombre toca ya en una especie de idolatría literaria, y ya he dicho que para mí es el mayor poeta y el pri-

mero entre los escritores profanos. Sin embargo, me es preciso confesar que algunos de sus epítetos pecan contra esta primera regla, y de consiguiente son ociosos en el parage en que se hallan. Por ejemplo, cuando se habla de la nave que va surcando los mares, cualquier epíteto que tenga relacion con el movimiento, que es á lo que entonces atendemos, como *velera*, *veloz*, *ligera* &c., es oportuno, porque es relativo á la cualidad suya que consideramos en aquel momento. Mas tratándose de naves que estan saeadas á tierra (y así estaban las de los griegos durante el asedio de Troya) llamarlas entonces *veloces*, como frecuentemente lo hace Homero, es emplear mal este epíteto en aquellas circunstancias. Cuando se hable de su tamaño ó capacidad, vendrá bien el de *hondas*; pero calificarlas con este adjetivo cuando nada se dice que tenga relacion con aquella cualidad, lo cual tambien hace Homero algunas veces, será añadir una calificacion conocidamente inoportuna. Lo mismo debe decirse de otro epíteto que da frecuentemente á los griegos, *los de larga cabellera*. Hablando de ellos en contraposicion á los bárbaros que no se dejaban crecer el cabello, es oportuno. Pero cuando en el libro II. dice que Agamenón mandó á los Heraldos que convocasen á los Aquivos *de larga cabellera* para llevarlos al combate; cualquiera conoce que este epíteto ninguna relacion tiene con el objeto de la llamada: porque para empeñarlos á combatir durante la inaccion de Aquiles,

que era la grande dificultad que habia que vencer, nada importaba que tuviesen largo el cabello. No se crea por esto que todos los epítetos de Homero son de esta clase; por lo comun son felicísimos y sobremanera enérgicos: ni se confundan tampoco estos pocos, que son verdaderamente inoportunos, con algunos otros suyos, que aunque hoy pueden parecerlo, no lo eran en su tiempo. Hablo de los epítetos que constantemente da á ciertas divinidades y á ciertos héroes; como á Juno *la de los blancos brazos*, ó *de los grandes ojos*; á Minerva *la de los ojos garzos*; á Apolo *el flechador*, á Diómedes *el valiente*; á Hector *el impetuoso*; á Ulises *el astuto* &c. Estos eran en su tiempo una especie de sobrenombres ó apellidos, si puedo decirlo asi, con que se distinguian ciertos Dioses y ciertos héroes: tal es el *pius Aeneas*, el religioso Eneas, de Virgilio. Observaré de paso que algunos de Homero, que traducidos literalmente segun el valor etimológico de la palabra parecen ridículos, como el que da muchas veces á los griegos diciendo, *los de buenas grevas*; no lo son de ninguna manera, si se traducen como se debe. La palabra griega que corresponde á aquella expresion castellana está tomada en sentido figurado, y se cometen en ella, como dicen los retóricos, nada menos que dos tropos á un tiempo. Primero las grevas, parte de la armadura, se toman por la armadura entera, y la palabra quiere decir los de buena armadura, los bien armados; y luego, an-

tecedente por consiguiente, esta expresion se emplea por la de belicosos, aguerridos, y así es como debe traducirse. Y si Monti, antes de ponerse á traducir la Ilíada, hubiera aprendido todo el griego que se necesita saber para traducirla bien; no hubiera dicho en italiano, *I cothurnati Achei*, »los Aqueos que gastan coturnos", como si se tratara de algunos actores trágicos. Uno de los motivos de que Homero no sea tan estimado como merece es que se le juzga por la version latina, la cual expresa literalmente, no la significacion poética y figurada de las voces, sino su valor etimológico. Traduciendo así, no hay autor en el mundo que no parezca ridículo en muchos casos. Si el *arrectis auribus* de Virgilio se tradujese en castellano »las orejas empinadas, ó tiesas, »ó derechas", que es lo que etimológicamente significan las palabras *auribus arrectis*, ¿quién no miraria como baja y chabacana esta expresion? Pues así es como se traduce ordinariamente á Homero, y se le hace decir »Juno la de los ojos de »buey." Pero él no dijo ni quiso decir tal bajeza. La palabra griega significa sí, segun las radicales de que se compone, *ojos de buey*; pero en la acepcion usual esto queria decir *ojos grandes, rasgados, hermosos*, epíteto, que como se ve, nada tiene de ignoble. Volviendo ya á la regla; si en Homero hallamos alguno que otro epíteto inoportuno, fácil es conocer que no faltarán en otros escritores no tan buenos como él, y que abundarán en los de inferior clase. Ocioso pues será ci-

tar ejemplos de los nuestros, y señaladamente de los poetas del siglo XVII. Abranse por cualquier parte sus obras, y no se habrán leido dos páginas sin haber hallado algunos epítetos inoportunamente empleados.

2.ª »Los epítetos han de ser propios, es decir, »han de expresar cualidades que convengan al »objeto á que se aplican." Aunque esto entra en la propiedad general de las expresiones, es necesario observarlo con mas cuidado en órden á los epítetos; porque es muy fácil emplear algunos defectuosos por esta parte. Así, en la pintura de los vicios hecha por Lope que cité en otro lugar, noté con bastardilla varios epítetos impropios. 1.° »La soberbia en figura de gigante, *armada de »blasfemias y de voces.*" Representada la soberbia como un gigante, no se puede decir con propiedad que está armada de blasfemias y de voces, porque estas, y tómese la voz en sentido propio ó figurado, no son armas de gigantes. En sentido propio, lo es la clava; en el figurado la arrogancia. En este, las blasfemias pueden serlo de un impío, y las voces de una verdulera. 2.° »La »caduca avaricia los *feroces miembros* movió." El epíteto de *caduca*, dado á la avaricia, es propio y feliz, porque esta es comunmente la pasion de los viejos; pero el de *feroces* dado á sus miembros, es impropio por esta misma razon, á saber, porque representada como un viejo caduco, sus miembros pueden ser deformes, feos, descarnados, pero no feroces; este epíteto conviene

mas bien á la juventud robusta. Y ademas, prescindiendo de que esté ó no representada ya la avaricia como un decrépito, la ferocidad no es el carácter propio del avaro, sino del cruel, del violento, del iracundo: el avaro mas bien es tímido y de ánimo apocado, que feroz. 3.° »*Tántalo de* »*ambicion*" tampoco es propio de la avaricia. Esta y la ambicion son cosas distintas, y casi incompatibles. La primera es sed de riquezas, la segunda de honores; y de ordinario, por conseguir estos se sacrifican aquellas.

3.ª »No han de ser vagos, esto es, no han de »expresar cualidades que aunque convengan de »algun modo al objeto, sean tambien comunes á »otros muchos, sino aquellas que le sean pecu»liares." Por ejemplo, de ciertos cuerpos, como el oro, la plata, y otros capaces de pulimento, se dice muy bien que son brillantes, lucientes; porque en esto se diferencian de los que no pueden ser abrillantados: pero seria muy vago llamarlos *extensos*, *pesados*; porque estas son propiedades comunes á toda la materia. Del mismo modo en las cualidades morales de los personages, vale mas no calificar á estos con epítetos que darles los genéricos de famosos, claros, ilustres, y otros de que abundan los poetas; á no ser en alguna particular situacion en que los pongamos en paralelo con otros á quienes no convienen aquellas denominaciones. Tambien de estos se encuentran algunos en Homero.

4.ª »No han de ser repugnantes al objeto á

»quien se dan; ó lo que es lo mismo, no han de »expresar cualidades que repugnen á su natura»leza, ó sean contrarias á la idea que excita su »nombre." Por ejemplo, no hay nadie que al leer las palabras *dolor*, *pesar*, *riesgo*, *sepulcro* ó *tumba*; no vea en estos objetos algo de triste, funesto y desagradable, y que por consiguiente, si los considera personificados, no los vea bajo un aspecto deforme, espantoso, horrendo, y para decirlo de una vez, que no se los figure como cosas *feas*. Darles pues el epíteto de *hermosos*, es darles uno que no solo no les conviene, sino que les repugna. A lo menos yo creo que hasta ahora nadie se ha figurado el dolor, el pesar, el riesgo y la sepultura como cosas bonitas y lindas.

5ª »Los epítetos no han de ser inútiles, esto »es, no han de expresar una cualidad cuya idea »excite el nombre solo del objeto; á no, ser en »algun caso en que esta cualidad sea precisamen»te la que convenga hacer resaltar." Porque entonces, siendo esta la idea sobre la cual queremos que se fije la atencion del oyente ó lector, no hay inconveniente en hacer de ella la materia de un epíteto, antes conviene para prolongar y fortificar la impresion. Por ejemplo, cualquiera que ha visto nieve sabe que esta es siempre y necesariamente blanca, y que al oir su nombre se le excita juntamente con la idea del objeto la de su blancura. Será pues superfluo que á la nieve se dé el epíteto de *blanca*. Este no es extraño al punto de vista en el cual se considera la cosa, no es im-

propio, no es vago, y menos repugnante; pero es *inútil*, á no ser que, tratándose de la blancura de la nieve, sea esta la idea que convenga reforzar. Por esta razon, yo no condenaria, como Blair, el *prata canis albicant pruinis* de Horacio; porque, intentando mostrar cómo *blanquean* los prados cubiertos de rocío, expresar entonces que el rocío es *blanco*, no me parece *una verbosidad insulsa*. Mas razon tiene Blair cuando critica el *liquidi fontes*, de Virgilio: porque aunque el agua pierde alguna vez la fluidez, su estado ordinario es el de estar líquida, particularmente si la suponemos manando ó corriendo en una fuente; y cualquiera lo sabe y lo conoce, sin que el poeta se lo diga. Homero tiene tambien epítetos superfluos. Y si en los dos Príncipes de la poesía se encuentran ¿qué será en los demas poetas, y sobre todo en la adocenada turba de los versificadores?

6ª Aun teniendo todas las circunstancias indicadas »no se acumulen nunca muchos sobre un »mismo objeto, á no ser que de intento se haga »la enumeracion de sus cualidades; y en caso de »que convenga calificarle con dos, expresen am»bos cualidades *análogas*." Este es un punto delicado, que pide alguna explicacion; pero con ella y los ejemplos se entenderá fácilmente. Entre todas las cualidades de un objeto hay unas que son análogas entre sí, y otras que no tienen mútua conexion. Por ejemplo, el viejo es generalmente debil, tímido, suspicaz, avaro, desconfiado, ir-

resolutó &c.: todas estas cualidades le convienen perfectamente, y de cada una de ellas podrá hacerse materia de un epíteto en su respectiva ocasion, segun lo que del viejo se diga; pero entre todas ellas unas son análogas entre sí y otras no. *Débil* y *timido* son análogas, y la segunda es como consecuencia de la primera; pues el viejo teme á los demas, porque siente que le faltan las fuerzas para defenderse. *Timido* y *avaro* no lo son, no tienen conexion necesaria; porque la avaricia en el viejo no nace precisamente de la timidez, sino de otro principio, á saber, de que sabiendo por su larga experiencia cuánto valen las riquezas, tiene gran placer en adquirirlas, y le es duro desprenderse de ellas. Contrayendo estos principios á la aplicacion de los epítetos, es claro: 1.° que si bien al viejo le pueden convenir los indicados, sería ridículo dar un catálogo de todos ellos, á no ser que se haga la enumeracion para delinear el carácter de la vejez: 2.° que al emplear mas de uno, es menester elegir los que expresan cualidades análogas, y que mutuamente se refuerzan, no los inconexos y divergentes. Así se podrá decir muy bien, *pálida y triste vejez*, porque estos dos epítetos expresan ideas que mutuamente se fortifican, pues la palidez es indicio de que la fuerza vital está ya muy disminuida, y á este estado es consiguiente la tristeza; pero no se diria igualmente bien, *rugosa* y *avara vejez*, porque las arrugas nada tienen que ver con la avaricia. Para dar un ejemplo positivo, que acabará de ha-

cer palpable la verdad de esta regla (que no se hallará en ningun libro, y sin embargo no deja de ser cierta, certísima y muy importante) recordaré un pasage de Quevedo ya citado con otro motivo, y es la descripcion de la noche. Allí noté con bastardilla varios epítetos en cuya eleccion no tuvo presente el poeta este principio, y aquí es la ocasion de probar por qué no hizo bien en reunirlos. Allí dice:

Con pies torpes al punto *ciega* y *fria*
cayó de las estrellas blandamente
la noche, tras las *pardas* sombras *mudas* &c.

Ciega y *fria*: cada uno de estos dos epítetos es bueno en sí mismo, y ambos han sido dados á la noche por los mejores poetas, pero en diversas ocasiones; mas así reunidos debilitan la impresion que haria uno solo, y este debió escogerse segun la cualidad que se queria hacer resaltar. Si era la oscuridad, venia bien *ciega*: si el fresco que ordinariamente se siente durante la noche; entonces, *fria*. Reuniendo los dos se distrae nuestra atencion, y no sabemos sobre cuál de aquellas cualidades debemos fijarla con preferencia; y esto, porque no tienen necesaria conexion, pudiendo la noche ser oscura sin ser fria, y fria sin ser oscura. Otra cosa seria si se dijese *húmeda y fria*: en este caso la idea se refuerza, porque el frescor es consecuencia de la humedad. Lo mismo debe decirse de los otros dos, *pardas* y *mudas*, respecto de las sombras: uno solo bastaba. Véase al contrario cuán bien hermanados estan, y por decirlo

así, cuán conspirantes son los siguientes de Rioja en la epístola á Fábio.

No sazona la fruta en un momento
aquella inteligencia, que mensura
la duracion de todo á su talento;
Flor la vimos primero, *hermosa* y *pura*,
luego materia *acerba* y *desabrida*,
y perfecta despues, *dulce* y *madura*.

La flor es *hermosa* porque es *pura*; la fruta no sazonada es *desabrida*, porque es *acerba*; y ya en sazon es *dulce*, porque está *madura*. Esto se llama saber hermanar los epítetos. Para que acaso no se crea que estas son inútiles y metafísicas sutilezas, copiaré lo que dice Blair con otro motivo. Censura á aquellos escritores que, por no concebir con precision sus pensamientos, acumulan para expresarlos palabras superfluas; y añade, »La »imágen que nos ponen delante se vé siempre »doble, y ninguna imágen doble es distinta. »Cuando un autor me habla del *valor* de un hé»roe en un dia de batalla, la expresion es pre»cisa y le entiendo completamente. Pero si por »el deseo de multiplicar palabras, quiere alabar »su *valor* y *fortaleza*; en el momento en que »junta estas palabras, comienza á vacilar mi idea. »Quiere expresar con mas fuerza una calidad; »pero expresa dos, que á la verdad son distintas. »El valor hace frente al peligro, la fortaleza ar»rostra la pena. La ocasion de ejercer cada una »de estas calidades es diferente; é inducido á

»pensar en las dos cuando solamente me debiera »presentar á la vista una de ellas, hace incons»tante mi vista, é indistinta la idea del objeto." (Traduccion castellana, tomo 1. pág. 246.). Así, lo que en esta parte dice Blair de las cualidades expresadas con sustantivos, deberá decirse igualmente de las expresadas con adjetivos; porque si él censura con razon al que reune dos, bastante análogas entre sí, como el *valor* y *la fortaleza*; con mas razon se deberá censurar al que reuna dos que no lo sean tanto, y mas aun si son totalmente inconexas. Por esta razon añadiré que, si alguna vez pueden aplicarse dos epítetos á un solo objeto (tres ó mas nunca deben entrar sino en enumeraciones formales) cuando ambos se refuerzan mutuamente del modo que queda explicado; lo general es no dar nunca á un objeto mas que uno solo, escogiendo entre todos los que puedan convenirle el mas interesante en la ocasion en que se emplea, es decir, el que mas relacion tenga con la situacion en que se considera entonces la cosa calificada, como se previno en la regla primera.

7.ª Aun siendo buenos en sí mismos los epítetos, »evítense, si son demasiado comunes y como »de fórmula." Esta regla es de Blair, el cual observa juiciosamente que »hay ciertos epítetos ge»nerales, los cuales, aunque parece realzan la sig»nificacion de la palabra á que se aplican, la de»jan sin embargo indeterminada; y en fuerza de »ser triviales y trillados en el lenguage poético, »son ya enteramente insípidos. De esta clase son

»discordia *bárbara*, envidia *odiosa*, gefes *pode-*
»*rosos*, guerra *sanguinaria*, *opacas* sombras, es-
»cenas *terribles*, y otros mil de la misma especie
»que á veces encontramos aun en los buenos poe-
»tas, y de que abundan los de segundo órden,
»poniendo en ellos todo el misterio de su afecta-
»da sublimidad." (Tom. 4. pág. 33.) Esto no se ha de entender tan literalmente, que no pueda emplearse un epíteto, porque otros le hayan empleado. No hay acaso uno que no lo haya sido ya. Lo que se quiere decir es, que se procure darles alguna novedad sustituyendo al adjetivo ya muy usado otro que lo sea menos, y diciendo, por ejemplo, *pardas* sombras, en lugar de opacas; *asoladora* guerra, en vez de *sangrienta*; *potente*, por poderoso &c.

8ª »No se multipliquen demasiado los epí-
»tetos, particularmente en la prosa; y así en esta
»como en los versos, no se distribuyan con monó-
»tona simetría y bajo una misma forma", como hacen algunos que á cada sustantivo le dan constantemente un adjetivo para que le sirva de lacayo. En los que sean necesarios convendrá variar la expresion, de modo que unos sean adjetivos solos, y otros adjetivos modificados; y ya sustantivos de adposicion, ya proposiciones incidentes. Observando todas estas reglas no podrá menos de hacerse una buena eleccion de los epítetos; punto, como he dicho, muy importante.

Ahora, para que se vean en un solo ejemplo epítetos que reunen todas las calidades indicadas

en las reglas, copiaré un soneto de Lupercio Argensola. Al parecer, habia soñado que se le habia muerto alguna persona de su cariño; y hablando con el sueño, le dice:

Imágen espantosa de la muerte,
sueño cruel! no turbes mas mi pecho
mostrándome cortado el nudo estrecho,
consuelo solo de mi adversa suerte.
Busca de algun tirano el muro *fuerte*,
de jaspe las paredes, de oro el techo,
ó el *rico avaro en el angosto lecho*,
haz que *temblando*, *con sudor*, *despierte*.
El uno vea el popular tumulto
romper *con furia* las *herradas* puertas,
ó al *sobornado* siervo el hierro *oculto*.
Y el otro sus riquezas descubiertas
con *llave falsa*, ó con *violento insulto*:
y déjale al amor sus glorias ciertas.

Examinemos uno por uno todos los epítetos que contiene este bellísimo soneto, y veamos cuán bien aplicados estan. *Imágen espantosa de la muerte*: epíteto propio y muy propio del sueño, porque en efecto este es la única cosa que nos da alguna idea de la no existencia. Y aunque con decir solo *imágen de la muerte*, se calificaba bastante el sueño; añadiendo al sustantivo *imágen* el adjetivo *espantosa*, el epíteto entero se hace mas enérgico. *Sueño cruel*: otro epíteto dado al sueño con toda oportunidad, porque habla de él en cuanto le habia afligido: y personificándole, debe representarle como un personage cruel que se

complace en atormentarle. Nudo *estrecho*: epíteto no inútil, porque la palabra nudo no excita suficientemente la idea de *apretado*, pudiendo aquel ser *flojo*. Muro *fuerte*, tampoco es inútil: porque aunque la idea de muro envuelve la de resistencia y fuerza; como esta es la que aquí tiene relacion directa con la circunstancia de ser el muro de un tirano, conviene reforzarla é insistir en ella. Las dos circunstancias de que las *paredes son de jaspe*, y *el techo de oro* la fortifican aun mas. *Rico avaro*: epíteto necesario, porque el rico, si no es avaro, no sentirá, hasta el punto de temblar con sudor, la pérdida de sus riquezas; y el avaro, si es pobre, tampoco se incomodará tanto, como si tuviese mucho que perder. *Angosto* lecho: este epíteto, que en un solo rasgo pinta el mal trato que se dan los avaros, la sordidez con que viven &c., no solo es bueno, es felicísimo, poético, y sobre manera enérgico. » Romper con furia las *herradas* puertas", circunstancia y epíteto que mútuamente se fortifican y que pintan cuán grande debe ser el sobresalto del tirano, al soñar que el pueblo atumultuado acomete á su casa con tal *furia* que no bastan las *herradas* puertas para impedirle la entrada. » *Sobornado* siervo, hierro *oculto*" no pueden ser mas oportunos para lo que se trata, que es del temor de un tirano. Ya se sabe que los que usurpaban el poder supremo en las antiguas repúblicas, que son de los que habla el poeta, estaban siempre temiendo que un siervo sobornado los asesinase.

Llave falsa, *violento insulto*: circunstancias bien escogidas; son los dos medios de robar. Me he detenido á hacer este prolijo exámen, para que se vea cuánto hay que estudiar y admirar en una composicion bien escrita, por corta que sea.

Imágenes.

Quizá no hay en literatura una palabra de mas continuo uso que la de *imágen*, pero quizá tampoco hay otra de mas vaga significacion y tan mal definida. Unos creen que las imágenes consisten en los epítetos, otros las confunden con las metáforas, otros entienden por imágen una expresion enérgica, y todos ellos, entrando los maestros, no se entienden á sí mismos. Solo Gibert se acercó á la verdad, cuando dijo que »por »imágen se entiende una expresion que pudiera »dar á un pintor asunto para una pintura." Pero esta buena explicacion es como un relámpago que inmediatamente desaparece. Cuanto dice despues, las aplicaciones que hace del principio que deja establecido, y los ejemplos que cita, á excepcion de los tres primeros, todo está en contradiccion con el principio mismo. Ateniéndonos pues á este, que es el verdadero, se puede venir en conocimiento: 1.° de lo que es imágen: 2.° de que estas no son lo mismo que las metáforas; y 3.° de que, si bien contribuyen poderosamente á la energía de las expresiones en que se introducen, no toda expresion enérgica es imágen. En cuanto á lo pri-

mero, se ve que "se llama imágen" una expresion compuesta solo de palabras que signifiquen objetos visibles; pues estos son los únicos que se pueden pintar. En órden á lo segundo, se ve tambien que, si el objeto de que se trata es material en sí mismo, las palabras que compongan la expresion podrán estar tomadas en sentido propio, y por consiguiente que las imágenes son cosa distinta de las metáforas. Finalmente, es claro que una expresion puede ser enérgica sin que forme imágen, pues lo será siempre que presente las cualidades mas interesantes del objeto, aunque estas sean expresadas por palabras que signifiquen ideas abstractas. Los ejemplos aclararán estas tres observaciones. Ciceron en la oracion *pro Milone*, despues de enumerar las maldades que Clodio meditaba y hubiera ejecutado si no hubiese quedado muerto en el encuentro con Milon, continúa en estos términos: *Quamobrem, si, cruentum gladium tenens, clamaret T. Annius* &c. "Por tanto, si Milon, teniendo en la mano la espada ensangrentada &c." En esta cláusula hay una valiente imágen en la expresion *cruentum gladium tenens*, pues un hombre que tiene en la mano una espada ensangrentada, es, como se ve, un objeto que se puede pintar. Supongamos que Ciceron hubiese dicho, *post mortem P. Clodii*, "despues de la muerte de Clodio"; aquí no habria imágen, pues aunque pudiera pintarse un hombre muerto, no puede pintarse el objeto designado por la palabra *post*, signo de una relacion,

es decir, de una idea abstracta. De este solo ejemplo resulta: lo primero, que para que una expresion forme imágen, es menester que no haya en ella palabra alguna que signifique ideas abstractas ú objetos invisibles; y lo segundo, que puede haber imágen sin metáfora, pues la que acabamos de ver es literal ó de sentido propio. En cuanto á que puede tambien ser una expresion enérgica sin formar imágen, no hay mas que recordar aquellas enérgicas palabras que Virgilio pone en boca de Dido, improperando á Eneas su perfidia: *Nec tibi Diva parens; generis nec Dardanus auctor, perfide.*

Ni es tu madre una Diosa, ni desciendes
¡pérfido! del linage esclarecido
de Dárdano.

No cabe mas energía: son palabras de fuego, por decirlo así. Sin embargo, no forman imágen, porque una negacion no se puede pintar. Que las imágenes propiamente dichas contribuyen admirablemente á dar energía á las expresiones, queda demostrado con la citada de Ciceron. ¿Cuánto mas enérgico es »con la espada ensangrentada en la »mano" que »despues de la muerte de Clodio?" Así, no daré mas ejemplos, ni me extenderé mas sobre este punto; y tambien, porque todavía volveré á tocarle cuando hable de la diferencia entre el lenguage poético y el prosáico.

ARTICULO VIII.

Decencia.

Lo que se ha dicho de la claridad y energía se ha de tener presente y observarse, cuando las ideas que deseamos comunicar son tales, que no puede haber inconveniente en nombrar cada cosa por su nombre. Pero cuando se trata de cosas asquerosas, ó que puedan ofender el respeto debido á las personas, y sobre todo el pudor; lejos de escoger la expresion mas clara y enérgica, debemos al contrario explicarnos con alguna oscuridad, de jando ver en una luz muy confusa lo que expuesto á las claras podria parecer menos decente á unos oidos delicados y puros, cuales debemos suponer los de los oyentes ó lectores. Como este principio no es de retórica, sino de moral y buena crianza, solo añadiré que, si en las expresiones se tiene cuenta con el respeto debido á las costumbres y con las atenciones que exige la civilidad, conservan la denominacion general de *decentes*; pero que si faltan á esta regla, toman nombres particulares, segun el modo con que la quebrantan. Así, las que excitan ideas asquerosas, se llaman *indecentes*; las que son contrarias á la buena crianza, *groseras*; y las que ofenden el pudor, *torpes*; en cuyas tres especies puede haber varios grados y darse á cada uno su denominacion particular, pero seria inútil prolijidad. Algunos de nuestros

escritores se descuidaron en esta parte. Los ejemplos lo probarán.

Expresiones indecentes por excitar ideas desagradables ó asquerosas.

Muchos pasages pudiera copiar de autores nuestros de prosa que se descuidaron en esta parte, y no tuvieron reparo en nombrar con sus nombres propios los órganos del cuerpo humano destinados á funciones no muy limpias; pero seria yo mas culpable, si aun para ejemplo copiase sus inmundas expresiones. Así, solo citaré un pasage de Valbuena que, sin llegar á tanto, tiene palabras que excitan ideas algo puercas. Es otra pintura de Arleta, cuando deshecho ya el encanto se dejó ver á Ferragut en toda su deformidad. El poeta, despues de haber dicho que aquella mágica habia sido

en su florida edad de *agrado y gusto*,
aunque altiva en su trato y deshonesta;

Continúa así:

Mas el tiempo, que todo lo consume,
dió y *tomó*, como en otras, *en sus cosas*:
dióle males que *cuente*, años que *sume*,
en ferias de las perlas y las rosas;
quedándose tan vana, que presume
que aun pueden ser al gusto apetitosas
las fruncidas arrugas y lagañas [1]

1 En la última edicion corregida se lee, *las ¡añas*; pero es evidente que Valbuena escribió, *lagañas*.

de los *húmedos ojos* sin pestañas.

Tirando de la edad cuanto mas pudo
la ponzoña del tiempo y del afeite,
el turbio rostro le dejó sañudo,
de *unciones lleno*, *destilando aceite*,
y el débil cuerpo, de raices nudo,
con las vivas memorias del deleite,
mártir de nuevas *aguas* y *legías*,
que en *reumas* trueca el uso de sus dias.

No nos detengamos en la expresion baja de *dar* y *tomar*, en la torpemente equívoca con que acaba aquel verso, en la otra mas que familiar *dar en ferias*, en la *cuenta* y la *suma*; en las *apetitosas arrugas y lagañas* de los ojos húmedos, en el *tirar de la edad*; y dígasenos si pueden buscarse expresiones mas nauseabundas que *unciones*, *destilar aceite*, *legías*, *reumas*. Y esto ¡en una epopeya! ¡qué falta de gusto! ¡qué ignorancia, hasta de los primeros elementos del arte!

Expresiones groseras.

Góngora nos suministrará una buena prueba de que varios de los nuestros se olvidaron alguna vez de lo que exige la buena crianza. En su cancion al armamento de Felipe II. contra Inglaterra, apostrofa á esta Isla, y dice:

O ya Isla católica y potente,
. . . . . .
madre dichosa, y obediente sierva,
de Arturos, de Eduardos, y de *Enricos*,

ricos de fortaleza y de fe *ricos*:
ahora condenada á infamia eterna
por la que te gobierna
con la mano ocupada,
del huso en vez, del cetro y de la espada;
muger de *muchos*, *y de muchos nuera.*
¡Oh Reina torpe! Reina no, mas *loba*,
libidinosa y fiera.

Esto es grosero. A una Reina, á una Señora particular, á una muger, solo por serlo, se la debe tratar con mas decoro, y particularmente en una composicion séria y del mas elevado tono lírico, como esta cancion. Lope, en la Corona trágica, tampoco trató muy bien á la misma Reina Isabel; pero uno y otro debieron conocer que de un Monarca, aunque enemigo, es menester hablar siempre con respeto. Ni puede disculparlos el odio que entonces se tenia en España á la Inglaterra y á su Reina; porque un escritor público habla á la posteridad, y nunca debe dejarse arrastrar por las preocupaciones vulgares de su tiempo.

Largos pasages pudiera copiar tambien de escritores griegos y romanos, señaladamente de los oradores; los cuales no eran cierto muy escrupulosos en esta parte, y se decian unos á otros las mas groseras injurias; pero los omitiré, porque nada nos enseñarian sino el hecho que todo el mundo sabe; y porque siendo esto comun en su tiempo, estan en parte disculpados. Sin embargo, me parece que alguna vez salen ya de los límites que, aun usando de aquella licencia, les im-

ponia el buen gusto. Por ejemplo, cuando Ciceron, acusando á Verres, juega con el significado literal de este apellido que es el de *verraco*, y con el equívoco que resulta de la homonimia del verbo *verro*, *verris*, *verrere*, que significa barrer; y cuando en la segunda Filípica insiste tanto en las borracheras de Antonio, y describe tan enérgicamente sus comilonas, nombrando con su nombre propio la consecuencia de sus hartazgos; esto es ya demasiado. Demóstenes y Esquines se dicen tamañas injurias uno á otro; pero no llegan á tanta bajeza.

Expresiones torpes, ó que ofenden el pudor.

Las comedias de Aristófanes tienen muchas; en Petronio y Marcial abundan, en Catulo no faltan; Horacio y Juvenal se olvidaron tambien alguna vez del respeto que se merecen las buenas costumbres, nuestro Quevedo de cuando en cuando, y su imitador Torres en varios pasages, señaladamente en los Sueños morales. Pero ya se deja conocer que en una obra como esta, destinada á andar en manos de la juventud, no se pueden citar ejemplos de semejantes faltas. Así solo advertiré que, aun en obras satíricas y burlescas, es necesario abstenerse de toda obscenidad; y la advertencia no es inútil, porque no hace todavía muchos años que nuestros sainetes y nuestras tonadillas abundaban de equívocos que incomodaban á cuantos conocian las reglas que la decencia dic-

ta á todo el que escribe para el público, y mas aun para el teatro adonde concurren personas de ambos sexos y de todas edades. Las perífrasis y atenuaciones de que he hablado ya, y los tropos de que luego hablaré, son de grande auxilio para presentar disfrazadas las ideas asquerosas ó torpes, si alguna vez es preciso tratar de objetos que puedan excitarlas.

ARTICULO IX.

Melodía ó suavidad.

»Cuando la expresion hace en el oido una im»presion agradable, decimos que es *melodiosa ó* »*suave*; y cuando, al contrario, es ingrata la que »produce, la llamamos *dura* ó *áspera*": epítetos que propiamente significan ideas relativas á las sensaciones del tacto; mas, por no haber otros, los aplicamos tambien á las del oido. El que una expresion suene agradablemente, puede provenir de tres cosas: 1.ª de que las palabras de que consta sean por sí mismas y por su combinacion fáciles de pronunciar, en cuyo caso conserva el nombre genérico de melodiosa ó suave: 2.ª de que sus diferentes partes esten distribuidas con cierta proporcion musical que se llama *ritmo* ó *número*, y por tanto la expresion total toma el nombre de *sonora* ó *numerosa*; y 3.ª de que las palabras, por la naturaleza de los sonidos, ó por la cantidad de las sílabas, tengan cierta analogía con los objetos que representan; á cuya cualidad se da el nom-

bre de *armonia imitativa*, ó simplemente de armonía, y á la expresion que la tiene el de *armoniosa*. Para expresar la falta de alguna de estas tres circunstancias, no hay mas que los términos genéricos de *dura*, *áspera*, *desagradable* &c. Lo perteneciente al ritmo y á la armonía se explicará cuando se trate de la composicion de las cláusulas, porque allí es su lugar: ahora solo podemos decir algo de la *melodia* ó *suavidad* general de las expresiones. Para conseguirla es menester evitar:

1.° La repeticion de unas mismas sílabas, ó como vulgarmente se dice, el *sonsonete*, esto es, el martilleo que resulta de que esten juntas ó muy inmediatas dos ó mas palabras consonantes, como dos adverbios en *mente*, ó dos tales que la última ó últimas sílabas de la que precede sean idénticas con la primera ó primeras de la que sigue; v. gr. *nave veloz*. La falta en esta parte se llama *cacofonia*, palabra griega que literalmente significa *mal-sonancia*.

2.° La concurrencia de muchas vocales: porque como para pronunciarlas distintamente es menester abrir mucho la boca, resulta lo que en latin se llama *hiatus*, el cual siempre es ingrato al oido; v. gr. *iba á Andalucia*.

3.° La reunion de consonantes ásperas, ó de dificil pronunciacion, como la R, la J, la Z, v. gr. *error remoto*.

Estas tres reglas, señaladamente la última, tienen las excepciones que veremos cuando se trate

de la armonía; en lo demas son generales, y no admiten mas restriccion que la que á las cualidades secundarias imponen las capitales, es decir, la propiedad, la exactitud, la claridad y la energía; y es, que si en algun caso fuere necesario sacrificar la suavidad para conservar una de aquellas, lo haga así el escritor. Pero téngase entendido que, si se sabe manejar la lengua, este caso ocurrirá pocas veces.

ARTICULO X.

Conformidad de las expresiones con el tono de la obra.

Como atendiendo al tono dominante de las composiciones se dividen estas en *nobles* y *familiares*, dos grandes clases, que luego se subdividen en varias especies; se han dado los mismos nombres á las expresiones, considerada su conformidad con el tono de un escrito. »La nobleza »pues de una expresion resulta de que sus palabras no sean demasiado comunes, sino de aquellas que son usadas por las personas de fina educacion y elevada clase, cuando hablan de asuntos serios é importantes: y la familiaridad, por »el contrario, de que sean usuales entre la clase »media de la sociedad, en la conversacion ordinaria, y en materias de poca importancia." Segun que las expresiones son propias de las ínfimas clases del pueblo, toman los nombres de *ba-*

jas, *vulgares*, *triviales*, *chabacanas*, sin que sea posible fijar exactamente los límites de estas denominaciones; porque no es fácil saber á punto fijo cuando una expresion, saliendo de la esfera de *familiar*, toca ya en la de *vulgar*. Así, basten estas generalidades, y la regla de que, »en escritos »elevados y serios, como en las arengas, histo»rias &c. no se usen expresiones conocidamente »familiares, y menos las bajas, vulgares y trivia»les; y que en todas se eviten las chabacanas, á »no ser que de intento se trate de imitar el len»guage del ínfimo vulgo", que es quien las usa; porque regularmente pecan contra la pureza de la lengua, como el *estógamo*, *hespital* &c. de nuestros Manolos.

Tampoco estan exentos de faltas en esta parte algunos de nuestros escritores, como se verá por unos cuantos ejemplos que daré, entre muchos mas que pudiera traer. El tantas veces citado Valbuena, que en su Bernardo parece se propuso darnos un dechado de todos los defectos imaginables en materia de estilo, no quiso dejar de señalarse y distinguirse, acaso entre todos, por la bajeza del suyo. Todo el poema, que no tiene menos de cuarenta mil versos, está escrito, á excepcion de alguno que otro pasage muy raro, en lenguage familiar, que muchas veces decae hasta la mas baja trivialidad. Por ejemplo, en el lib. III. queriendo hacer el retrato de un moro berberisco llamado *Fracaso* (el nombre no es muy árabe, pero esto es lo de menos) dice:

Era Fracaso un moro berberisco,
de grueso cuerpo y ánimo *doblado*,
en rostro sierpe, en íra basilisco,
en vista *torpe*, en lengua *libertado*;
cuba de alegre vino; que el morisco
que en esto se desmanda, es consumado;
y á la sazon, sobre un frison polaco,
hecho venia, *recien comido*, *un Baco*.

Dejemos lo de ánimo *doblado* por doble, esto es *falso*, *traidor* &c.; lo de *torpe* en la vista, y *libertado* en lengua, y nótese lo de *cuba de alegre vino*, y lo de *venir recien comido hecho un Baco*; lenguage que no dista mucho del de una taberna; ¡y, repito, en una epopeya!

En el lib. x. tiene una insulsísima alegoría, que él llama artificiosa fábula, sobre el orígen del deleite: y queriendo dar á entender por qué medios el amor se insinúa en la voluntad, dice que para esto trata de formar un *ocioso escuadron de ociosos pensamientos*, y continúa:

Este quiere formar, que á la victoria
con él hallar no piensa impedimento:
deja la libre tierra de su *gloria*,
y vá *sin ella* sobre el blando viento
en amistad de sola la memoria,
verdugo cruel de un triste pensamiento,
haciendo mil *potages* al sentido,
amargo el mas sabroso y desabrido.

Mucho se ha dicho del amor, bajo mil formas se le ha personificado; pero á nadie sino á Valbuena se le ha ocurrido el hacerle *cocinero*. Tambien él

ha sido el primero que ha llamado á la ausencia (allí mismo)

de los sueños de amor la *pesadilla.*

No abusaré mas de la paciencia de mis lectores. El que guste, puede ver por sí mismo dicha artificiosa fábula, y verá lo último de la extravagancia, de la bajeza, de la ignorancia de todo, y el gusto mas detestable que haya tenido jamas, no digo un poeta épico, sino el último y mas infeliz coplero. Allí verá que la ausencia sirve á la voluntad comidas *frias*, de lo cual y de lo *frio* de la posada, *la estraga el gusto cierta tibieza acompañada de frio y calentura, y dolores de estómago y cabeza*; y que el tiempo, su médico, viendo que ningun *emplasto* provechoso

sus yerbas pueden dar y sus legumbres
que el gusto encienda y resucite el brio,
porque son *frias* y su mal es *frio*:

la aconseja que viage; y allí verá tantas otras majaderías y sandeces, que á no verlas uno impresas, pareceria imposible que hubiesen ocurrido á nadie.

Concluiré lo perteneciente á las expresiones, observando que cuando alguna añade á las otras buenas cualidades la de la nobleza, se dice que es *elegante*; y cuando ademas contiene un pensamiento para cuya explicacion parecia dificil hallar una que las reuniese todas, se dice que es *feliz.*

CAPITULO II.

Reglas peculiares de las expresiones de sentido figurado.

Es un hecho constante que todas las palabras de una lengua fueron primitivamente instituidas ó en ella, ó en aquella de donde las ha tomado, para designar un solo objeto ó ser cuando fué necesario darle á conocer por medio de un signo vocal; entendiéndose por objeto ó ser no solamente los cuerpos, sino tambien sus movimientos, los efectos que estos producen &c., en suma todos los seres y fenómenos que llegamos á conocer por cualquier medio que sea. Es tambien constante que en todas las lenguas muchas palabras pasan de esta primitiva significacion á otra secundaria, ó por uso general, ó á voluntad de los escritores; es decir, que habiendo significado al principio un solo objeto, han pasado despues constantemente á significar otro ú otros, ó pasan en algunas ocasiones. Cuando pues una palabra se emplea para designar aquel objeto á cuya significacion fué primitivamente destinada, se dice que se toma en *sentido propio*; y cuando se usa para designar otro distinto de aquel primero, se dice que está tomada en *sentido figurado*. Y á este uso de las palabras en una significacion secundaria, es á lo que se dá el nombre de *tropo*; palabra griega que literalmente designa la

accion de dar una vuelta á un objeto físico, esto es, la de ponerle en una direccion distinta de aquella en que antes estaba. Porque ha parecido que tomar una voz en un significado diverso del que recibió en su institucion, tenia alguna semejanza con la accion de poner un cuerpo en una situacion diversa de la que tenia. Pero es de advertir que como algunas palabras, habiendo pasado de su primera significacion á otra secundaria, llegan á usarse exclusivamente en esta; en tal caso la segunda viene á ser en cierto modo propia, y por tanto no se dice ya que hay tropo, aun cuando le hubo al tiempo de la primera traslacion.

Acerca de los tropos hay que determinar su orígen, sus especies, sus ventajas y las reglas para su uso; cuatro puntos que será necesario explicar con alguna extension: porque teniendo, como tienen, íntima relacion con la filosofía del lenguage, son mas importantes de lo que comunmente se cree. Pero antes, para que pueda entenderse lo que sobre ellos hay que decir, se hace indispensable dar algunas nociones preliminares, recordando ciertos principios de lógica relativos al enlace y conexion que las ideas tienen entre sí, á su importancia relativa, y á las clasificaciones que el hombre ha hecho de todos los objetos á medida que los ha ido conociendo y examinando; principios que no todos los lectores tendrán presentes ó bien entendidos.

ARTICULO PRIMERO.

Nociones preliminares.

En cuanto al enlace de las ideas, cualquiera, por poca edad que tenga, habrá observado ya muchas veces que al acordarse de una cosa que ha visto, se acuerda tambien: 1.° de todas sus partes, cualidades y circunstancias, del lugar en que la vió, de otras que la rodeaban &c.: 2.° de lo que le sucedió antes y despues de verla; y 3.° de otras que ha visto semejantes á aquella, aunque haya sido en distintos tiempos y lugares. Por ejemplo, cuando uno se acuerda de una flor que vió en un jardin, se le recuerdan sus cualidades y circunstancias, olor, color, tamaño &c. el jardin en que estaba, y lo que le sucedió al ir y al venir, suponiendo que fueron cosas capaces de llamar y fijar su atencion, porque si no, su impresion seria tan débil que ya se le habrá borrado. Y si se detiene á contemplar separada alguna de las cualidades de la flor, v. gr. su figura; se le recuerdan tambien otros objetos, que en esta parte son parecidos al que entonces examina. Esto depende de que las impresiones que recibimos simultáneamente, ó en tiempos muy inmediatos, se unen y enlazan, es decir, se colocan las unas cerca de las otras: como igualmente se juntan las que son semejantes entre sí, aun cuando las hayamos recibido en épocas muy distantes una de

otra. Como, segun veremos luego, este mútuo enlace de las ideas es el fundamento de que las palabras hayan pasado ó pasen de una significacion á otra; es necesario tener bien entendido este principio de lógica, lo cual es fácil reflexionando en el ejemplo propuesto. Pues aunque ignoremos, como en efecto ignoramos, el por qué y el cómo estan unidas y enlazadas las impresiones simultáneas, sucesivas y semejantes; el hecho es que lo estan, y esto nos basta para lo que aquí buscamos.

Acerca de la importancia relativa de las ideas que se hallan como enlazadas entre sí por uno de los tres principios indicados, á saber, por coexistencia, sucesion ó semejanza; constando por lo dicho que cuando recibimos la impresion total de un objeto recibimos igualmente las parciales de sus cualidades, partes y circunstancias; cualquiera puede haber observado tambien: 1.° que entre estas hay á veces una que atrae mas nuestra atencion, como entre las cualidades el color, la figura, el tamaño ú otra; entre las partes las que primero se presentan á la vista, ó las que estan destinadas á tal ó cual uso particular; entre las circunstancias la materia, el lugar &c.; y 2.° que al recordársenos este grupo de ideas coasociadas, se presenta siempre á la imaginacion con mas viveza, y con cierta preferencia, la de aquella cosa que mas nos interesó cuando recibimos la impresion total, y señaladamente la de aquella parte, cualidad ó circunstancia que tiene

mas relacion con el uso, fin ó efecto á que atendemos en aquel instante. Un ejemplo lo probará. Reflexione cualquiera sobre sí mismo, y se convencerá: 1.º de que, en los varios edificios que ha visto, ha encontrado siempre en cada uno cierta cosa que ha llamado su atencion con mas particularidad que las restantes; en uno la materia, v. gr. si es de mármol; en otro una parte determinada, como las torres de que está flanqueado; en aquel la figura, en este la elevacion, y así respectivamente; y 2.º de que, en consecuencia de esta atencion preferente que le mereció aquella cosa que mas le chocó en cada uno, se le recuerda su idea con mas viveza que las restantes al acordarse del edificio mismo.

En órden al modo con que los hombres han clasificado los objetos que se les han ido presentando en la naturaleza: aunque es cosa sabida de los que han estudiado lógica, no será inútil explicarlo aquí tambien en favor de los que no la hayan estudiado, ó no lo hayan entendido bien, ó no lo tengan presente. Si examinamos la naturaleza, es decir, el conjunto de seres materiales que nos rodean, veremos que cada uno de ellos está separado de los otros y se distingue de ellos en alguna cosa, aunque nosotros no podamos notar siempre y en todos sus respectivas diferencias. Considerado cada uno de por sí y en cuanto se distingue de los demas, se dice que es un *individuo*: y no hay duda en que, si se pudiera descubrir y señalar en cada uno de estos indi-

viduos aquello en que se distingue de otros que se le parecen, se hubiera podido dar á cada uno de ellos un nombre particular. Mas como esto es absolutamente imposible respecto de muchos que á la vista parecen enteramente semejantes, y por otra parte seria inútil y embarazosa tan prolija nomenclatura; hemos tomado el partido de nombrar con un solo nombre todos aquellos individuos que ofrecen á los sentidos cualidades semejantes y uniformes. Un ejemplo lo hará palpable. No hay duda en que, si examinásemos atentísimamente todos los caballos, veríamos que no hay dos tan parecidos que no se distingan en alguna cosa, como el color de la piel, la altura y mil otras circunstancias. Por consiguiente, si tuviésemos interes en distinguirlos unos de otros, podríamos dar á cada uno su nombre particular, como en efecto se les da muchas veces cuando importa no equivocarlos. Pero como fuera de un caso semejante seria mas embarazosa que útil tan nimia prolijidad, damos á todos el nombre de caballos. De este uso pues han nacido las clasificaciones mentales que los hombres han hecho de todos los seres que han llegado á conocer, y las abstracciones con que se han representado las séries de todos los individuos á quienes dan el mismo nombre, como un todo ideal compuesto de partes homogéneas y similares; á cuya totalidad y reunion de individuos se da en lógica el nombre de *especie*. Pasando de una abstraccion á otra; como varias de estas especies tienen tam-

bien entre sí alguna semejanza, se ha formado de todas las que son parecidas una série mas extensa, ó un nuevo todo ideal que se llama *género*. Así, por ejemplo, despues de haber formado las séries parciales ó especies de caballos, leones &c., como se vió que todas ellas convenian en tener sus individuos un principio interior de accion y movimiento, que por la razon que luego veremos se llamó en latin *anima*; se comprendieron todos bajo el nombre comun de *animales*; es decir, que de aquellas séries particulares se formó despues otra mas extendida que las comprendiese todas, y se la consideró como un nuevo todo imaginario, al cual se dió el nombre de *animal*. Y como tambien se observó alguna conformidad entre varios de los géneros mismos; se formaron de ellos otras clases superiores ú otros géneros mas universales, y de estos otros nuevos, hasta parar en el supremo y universalísimo, que es el designado con la palabra *ser* ó *ente*, el cual abraza todo lo que existe, ha existido y puede existir de cualquier modo que sea. De aquí proviene que una clase que se considera como género respecto de las especies que comprende, viene á ser ella misma una especie respecto de otro género mas elevado. Así, la palabra *animal*, que es genérica respecto de las varias especies en que se han distribuido todos los seres animados; viene á ser específica respecto de la palabra *cuerpo*, que designa todos los seres materiales, así animados como inanimados.

En estos tres hechos, enlace ó conexion de ciertas ideas, importancia relativa de algunas de ellas en cada caso particular, y clasificacion mental de los objetos, está fundada, como vamos á ver, toda la teoría de los tropos. Ellos explican su orígen, en ellos se funda su clasificacion, y de ellos se deducen sus ventajas y las reglas para usarlos con oportunidad.

ARTICULO II.

Orígen de los tropos.

Ciceron, Quintiliano, y otros retóricos antiguos redujeron á dos los motivos que tuvieron los hombres para dar á una misma palabra dos ó mas significaciones, *la necesidad y el placer.* Otros han añadido la imaginacion, las pasiones y la ignorancia misma de los hombres. Y no hay duda en que todas estas cosas han contribuido y contribuyen á la formacion y al empleo del lenguage figurado; pero, bien examinado el punto, se verá que todas ellas no son mas que la necesidad variada y diversificada, segun los diferentes efectos que el hombre ha tenido y tiene que producir por medio de la palabra. De consiguiente, podemos señalar la necesidad como la única cosa que ha dado orígen al sentido figurado. Para probarlo, bastará recorrer brevemente las varias y sucesivas alteraciones que ha recibido y recibe en todas las lenguas el sentido primitivo de las palabras.

1.° Siendo imposible, como queda observado, dar á cada individuo de la naturaleza un nombre particular; es evidente que los hombres, al paso que fueron conociendo varios que se asemejaban entre sí, se vieron en la necesidad de extender á la serie entera el nombre que habian dado al primer individuo que conocieron en ella; lo cual fué ya emplear el signo de una idea por el de otra. Como hoy no conocemos positivamente los elementos primitivos de ninguna lengua, pues la mas pobre está ya infinitamente variada y alterada; pondremos un ejemplo hipotético para que se vea esta primera alteracion que necesariamente recibió el significado de los nombres. Supongamos que la palabra *leon* sea en efecto la que Adan empleó para designar el animal que hoy conocemos con este nombre. Es claro que aquella voz en el principio no pudo ser mas que un nombre propio: porque nuestro primer Padre, al inventarla, no designó con ella la primera vez mas que aquel leon determinado que tenia presente, y al cual queria poner nombre. Supongamos que el mismo Adan vió sucesivamente otros leones. Es evidente, por lo que dejamos dicho, que hallándolos semejantes, dió á todos el mismo nombre de *leon* que habia dado al primero; y hé aqui á este nombre propio trasformado ya en apelativo, es decir, que habiendo significado al principio un solo individuo, pasó á significar la especie entera.

2.° A esta necesidad, que podemos llamar

gramatical, se añadió otra que pudiera decirse *ideológica*; pues resulta de la naturaleza de ciertas ideas, para cuya expresion fue necesario, no ya hacer de nombres propios apelativos, sino lo que es mas, hacer que la palabra que significaba objetos de una clase, pasase á significar los de otra muy distinta, y este fué el segundo paso que dieron las lenguas obligadas por la necesidad. Todos saben por experiencia propia que no podemos reducir á imágen las ideas de las cosas inmateriales, sino figurándonoslas corpóreas y semejantes á algunos de los objetos materiales que conocemos ya por los sentidos. De este hecho se infiere que cuando los hombres tuvieron que hacer visibles en cierto modo por medio del lenguage los seres inmateriales, se vieron precisados á darles cuerpo, por decirlo así, atribuyéndoles por analogía algunas de las cualidades sensibles de los objetos corpóreos, porque de otra manera no hubieran sido entendidos por los otros hombres con quienes hablaban. Para esto no tuvieron otro arbitrio que el de dar á los objetos inmateriales los mismos nombres que significaban ya las cosas sensibles, con las cuales creyeron que tenian aquellos alguna semejanza ó analogía. Podria en efecto demostrarlo examinando una por una las palabras que en nuestra lengua y en otra cualquiera designan seres espirituales, bajo cuya denominacion general se comprenden no solo los objetos reales verdaderamente incorpóreos, sino tambien las abstracciones que el hombre ha formado de las

ideas materiales que recibe por los sentidos, y de las cuales ha hecho otros tantos seres ideales, imaginarios, intelectuales y morales; pues todos estos nombres tienen segun el modo con que se consideran. Pero como esto seria demasiado largo y el hecho es constante; concluiré este punto con dos observaciones necesarias.

La primera es, que entre las palabras que de significar objetos materiales pasaron luego á significar tambien los que no lo son, unas han perdido su primera significacion, conservando solo la segunda, la cual por consiguiente ha venido á serlas en cierto modo propia: tales son las palabras *espíritu*, *alma*, *entendimiento*; y otras han conservado ambas; tal es, por ejemplo, la palabra *corazon*, la cual habiendo significado primeramente la entraña material conocida con este nombre, pasó, por la razon que luego se dirá, á designar la parte moral del hombre, las pasiones, algunas disposiciones del ánimo, el valor, y otras mil cosas, cuyas significaciones secundarias conserva, pero sin haber perdido la primera.

La segunda es que muchas palabras han sido trasladadas de los objetos materiales, no á los espirituales, sino á otros igualmente materiales y de muy distinta especie. Tal es, por ejemplo, la palabra *hoja*, que habiendo significado primeramente una parte de los vegetales conocida con este nombre, pasó á designar otras cosas, materiales sí, pero de muy distinta naturaleza, como las porciones iguales de papel de que se compone

un libro, la parte acerada de las espadas y sables &c. En este caso, es decir, cuando las varias significaciones de una palabra son todas de objetos materiales, es á veces dificil distinguir cuál de ellas es la primitiva; pero para conocerlo téngase por regla general que será la de aquel objeto que primero debieron conocer los hombres. Así en el ejemplo propuesto, como debieron ver árboles mucho tiempo antes de tener libros, es indudable que la palabra *hoja* significó las de aquellos antes que las de estos. Esta traslacion de una significacion material á otra que igualmente lo es, debió su orígen á la necesidad, lo mismo que la trasformacion de los nombres propios en apelativos; y aun en rigor puede decirse que es la misma cosa; pues si una palabra llegó á significar dos cosas tan distintas, como son las hojas de los árboles y unos pedazos de papel, fué porque considerando en las primeras la cualidad de ser delgadas y planas, se extendió aquella voz á designar en general todos los objetos que las reunian, cuando no ofrecian otras mas interesantes por las cuales mereciesen ser nombradas; y en esto no se hizo mas que seguir el impulso de la necesidad, ahorrando palabras nuevas siempre que con las ya inventadas se pudo dar á entender suficientemente lo que se queria decir.

3º A estas dos especies de necesidad, que pueden llamarse de la lengua mas bien que del escritor, debe añadirse la de este para conocer completamente todo lo que ha dado orígen al

sentido figurado. Para entender en qué se funda esta necesidad del escritor, es menester recordar lo que ya dejamos observado, á saber; 1.º que un objeto nunca se nos presenta solo é independiente de los demas, sino rodeado y dependiente de otros muchos, con los cuales tiene siempre alguna relacion; porque es todo ó parte, precede ó sigue, es causa ó efecto, es ó no semejante á otro, y á lo menos coexiste con algunos en un mismo lugar: 2.º que las ideas de los que tienen entre sí ciertas relaciones estan como enlazadas unas con otras: 3.º que juntamente con la idea principal del objeto que contemplamos, se nos recuerdan tambien otras varias de las *accesorias* ó *coasociadas*; y 4.º que muchas veces alguna de estas accesorias es para nosotros mas interesante que las otras, y por tanto se presenta á la imaginacion con cierta preferencia. De este enlace pues de las ideas y de este fenómeno intelectual, que como dijimos cualquiera puede haber observado en sí mismo, resulta que cuando hablamos agitados de alguna pasion y en aquellos movimientos repentinos en que la imaginacion acalorada tiene mas parte en la eleccion de las expresiones que el frio examen de la meditacion; empleamos para designar las cosas, no sus nombres propios sino los de aquellas accesorias que mas fuertemente nos conmueven. En esto, como se vé, procedemos impelidos del vehemente impulso que entonces experimentamos de comunicar á los otros las ideas, no de cualquier modo, porque esto no

nos satisface, sino con la misma fuerza y energía, y por decirlo así, con el mismo colorido con que en aquel momento se presentan á nuestra imaginacion. Esta especie de necesidad es la que mas ha extendido el uso del lenguage figurado; pues lo que es una necesidad verdadera y muy real en el que habla agitado de una pasion violenta, ha venido á ser una necesidad facticia en el que ha tenido que imitar el lenguage vivo, animado y pintoresco de la imaginacion y de las pasiones. Y como esto es esencialmente propio de los poetas y oradores, de aquí es que se ha mirado como exclusivamente reservado á ellos el lenguage figurado; pero en realidad se extiende á todo género de escritos. Porque entre todos los asuntos que pueden ofrecerse, apenas hay uno en que no tengan alguna parte la imaginacion y las pasiosiones, y en que de consiguiente no sea necesario imitar mas ó menos su lenguage.

Resumiendo ya todo lo dicho sobre el orígen de los tropos, resulta:

1.° Que los hombres han sido guiados en este punto, como en todos, por la necesidad, y que es de tres clases la que los ha obligado á dar varias significaciones á una misma palabra: 1.ª la que hemos llamado *gramatical*, por la cual se ha extendido la significacion primitiva desde un solo individuo á toda la especie entera, y aun á otras clases distintas: 2.ª la que hemos llamado *ideológica*; porque es la que ha obligado á trasladar los nombres de los objetos materiales á los inma-

teriales; y 3ª la que por lo dicho podemos llamar *moral*, la cual hace que los signos de las ideas coasociadas se sustituyan unos por otros.

2.° Que la significacion secundaria que algunas palabras han tomado constantemente en virtud de la primera, ha llegado á ser ya la suya propia.

3.° Que sucede lo mismo con aquellas que habiendo sido trasladadas desde los objetos materiales á los que no lo son, han perdido su primera significacion.

4.° Que aunque unas y otras pudieran en rigor llamarse tropos, y lo fueron en su principio; ni se las dá ya este nombre, ni son de las que ahora tratamos, sino aquellas que conservando su primera significacion, toman constante ó pasageramente otra secundaria. Tales son muchas de las trasladadas por la segunda especie de necesidad, y todas las de la 3ª

Esto supuesto, veamos ya cuántas especies de tropos deberán admitirse; previniendo antes, para que acaso no se confundan dos cosas muy distintas, que no es lo mismo ser un término *propio*, que estar tomado en *sentido propio*. Lo primero quiere decir que expresa bien la idea, y esté él tomado en la acepcion que se quiera: lo segundo, que está tomado en su acepcion primitiva. Así, por ejemplo, cuando usamos la palabra *corazon* para designar la parte moral del hombre, es propia y propísima porque expresa perfectamente la idea; pero no está tomada en su

primitiva acepcion, pues en esta no designa mas que la entraña material que se llama así en nuestra lengua.

ARTICULO III.

Especies de los tropos.

Constando ya por lo dicho que el sentido figurado se funda en la conexion que tienen entre sí la idea del objeto primitivamente designado por las palabras y la del otro ú otros á que se extienden ó trasladan, y que esta conexion se forma entre las impresiones simultáneas, sucesivas y semejantes, ó como los filósofos se explican, por coexistencia de lugar, por inmediata sucesion de tiempo, y por semejanza de cualidad; es evidente que no puede haber mas que tres especies de tropos, en cada una de las cuales se distinguen luego para mayor claridad varios modos de verificar la traslacion. La primera comprende las que se fundan en la relacion de coexistencia, es decir, que á ella pertenece toda traslacion en que las palabras pasen á significar uno ó mas objetos distintos del primero, á consecuencia de hallarse enlazada la idea de este con la de aquel ó aquellos, por haber sido simultáneas las impresiones que las produjeron; y se llama *sinécdoque*. La segunda abraza todas las traslaciones verificadas en virtud de la conexion que resulta entre las ideas por la sucesion de órden ó de tiempo, y se di-

ma *metonimia*. La tercera contiene las que se fundan en la semejanza, y es la llamada *metáfora*.

Sinécdoque.

Esta palabra griega significa literalmente *comprension*; y se designa con ella este primer tropo, porque entonces el nombre de un objeto que comprende otros se emplea por el de alguno de estos, como cuando el nombre de un género se pone por el de alguna de las especies contenidas en él, ó el de una especie por el de alguno de los individuos. Pero por lo dicho es claro que deberá usarse para designar todas las traslaciones fundadas en la relacion de coexistencia, aun cuando no haya rigurosa comprension: traslaciones que se verifican de los modos siguientes:

1.° El nombre de un *todo* se pone por el de alguna *parte*; y al contrario, el de una sola *parte* por el del *todo*. Ejemplo de lo primero, cuando decimos »el hombre ha sido formado de barro", y otras expresiones semejantes, en las cuales se vé que la palabra *hombre*, que ordinariamente significa el compuesto total de cuerpo y alma, designa ahora el cuerpo solo, pues de otro modo serian falsas. De lo segundo, cuando decimos, »tantas velas han salido de Cádiz", en lugar de »tantos navíos:" en cuyo caso la palabra *vela*, nombre de la parte de un navío, se emplea por la de barco, buque ó embarcacion, nombre del objeto total de que hablamos.

2.° *El género por la especie*, y al contrario. Ejemplo de lo primero, cuando la palabra *mortal*, epíteto genérico que conviene á todos los animales, se emplea para designar los hombres solos. De lo segundo, cuando decimos: »Fulano no encuentra donde ganar *el pan*"; en cuya expresion y otras semejantes, la palabra *pan*, nombre de una especie particular de alimento, designa todo alimento en general, y aun todo lo necesario para subsistir.

3.° *La especie por el individuo*, y al reves; ó, hablando gramaticalmente, el nombre apelativo por el propio, y al contrario. Lo primero se verifica cuando, por ejemplo, los apelativos, *orador*, *poeta* se ponen por los propios, Ciceron, Virgilio: lo segundo cuando el nombre propio *Mecenas* se emplea por el apelativo *protector*. Como los retóricos han formado de este modo de traslacion, que indudablemente pertenece á la sinécdoque, un tropo distinto que llaman *antonomasia*; observaré de paso, para que se vea cuán inexactas é inconsecuentes han sido sus clasificaciones, que en rigor la misma traslacion hay en tomar la especie por el individuo y este por aquella, que en poner el género por la especie y esta por aquel; pues es innegable que el género es respecto de las especies subalternas, lo mismo exactamente que cada especie respecto de los individuos que contiene. Sin embargo, los retóricos han caido en la inconsecuencia de referir la traslacion de género por especie, y al reves, á la si-

nécdoque, y de hacer un tropo distinto de la de especie por individuo, ó al contrario.

4.° *El plural por el singular*, y al reves. Por la primera empleamos frecuentemente el pronombre de plural *nosotros* (ó *nos* en las fórmulas y decretos) por el de singular *yo*. Por la segunda es tambien comun decir en singular: »el español, »el frances &c."; aun cuando se quiere designar muchos, ó todos los individuos de estas naciones. En seguida de este uso de sustituir uno por otro el singular y el plural, ponen los retóricos la traslacion que llaman de *número determinado por indeterminado*, como cuando decimos: »mil veces he visto, dicho, hecho &c." por »muchas veces"; pero si se examinan bien estas expresiones, se verá que en ellas no hay verdadero tropo, sino una especie de exageracion ó hipérbole.

5.° *La materia* de que una cosa es formada, *por la cosa misma*; como cuando decimos, *el acero* por *la espada*.

6.° El *continente por el contenido*, ó lo que es lo mismo, el nombre del lugar ó parage donde se halla una cosa por el de la cosa misma. Así los nombres Francia, Italia, España &c. se emplean para designar los habitantes de estos paises. Aquí se refiere comunmente el uso de dar á algunos artefactos el nombre de la ciudad, villa ó provincia donde se fabrican, como cuando se llama *Hamburgo*, *Ruan* &c. el lienzo fabricado en aquellas ciudades; pero en rigor estas expresio-

nes no son tropos, sino elipsis autorizadas por el uso, y equivalen á la expresion plena »lienzo fa»bricado en Hamburgo, Ruan &c." Lo mismo debe decirse de estas expresiones »beberse una bo»tella de vino", »apurar la taza ó el vaso", y otras semejantes. No son realmente tropos, sino licencias de sintáxis. En consecuencia de este uso de poner el nombre del lugar donde una cosa está ó reside, por el de la cosa misma; los de aquellos órganos corporales, que bien ó mal se consideran como asiento ó residencia de las potencias del alma y de las pasiones del hombre, se toman por las potencias y pasiones mismas. Así, porque los antiguos miraban el corazon como el asiento de la prudencia, del juicio, del talento; la expresion latina *habet cor* significa: »tiene talento, »juicio &c.", y al contrario, entre nosotros que consideramos el corazon como centro de la fuerza, y por consiguiente del valor, la traduccion literal *tiene corazon*, significa que uno tiene, no talento, sino valor. Esta observacion es muy necesaria para traducir con acierto los autores antiguos.

7.° *El signo por la cosa significada.* Aquí se refiere el uso de indicar: 1.° las dignidades y las personas que las obtienen por sus distintivos ó insignias, como entre nosotros la dignidad Real por el cetro, la cardenalicia por el capelo, la judiciaria por la toga &c; y entre los Romanos el consulado y la pretura por las fasces: 2.° las naciones por su escudo de armas, como la España

por el leon &c.; y 3.° las divinidades del paganismo por sus atributos ó símbolos, como Neptuno por el tridente &c.

8.° *El abstracto por el concreto*, esto es, el nombre abstracto de una cualidad por el adjetivo que la expresa como existente en algun sugeto. Así decimos: »la ignorancia es atrevida", para expresar que los ignorantes son atrevidos; en cuya locucion y en todas las de su clase, hay ademas, como ya se dijo, una especie de personificacion, por la cual, dando una como existencia material á los seres abstractos, les atribuimos cualidades que en rigor solo se hallan en los seres reales.

Estos modos de traslacion, de los cuales unos se atribuian hasta ahora á la sinécdoque ó á la metonimia, y otros constituian tropos distintos; deben todos referirse á la sinécdoque, porque en ellos el signo propio de una idea se emplea para designar otra con la cual está enlazada por el principio de coexistencia, ó en virtud de la simultaneidad de las impresiones. En efecto, es claro que los nombres del todo y de la parte, del continente y del contenido, de la cualidad y del sugeto en que se halla, de la materia y de la cosa que con ella se hace, de las insignias ó símbolos de una persona y de su dignidad, se sustituyen uno por otro: porque, estando tan unidas en nuestro ánimo las ideas de todas estas cosas como lo estan entre sí en la naturaleza las cosas mismas; se nos presenta una de ellas en ciertas

ocasiones con preferencia á su correspondiente, por razones que luego indicaré. No será inútil prevenir, para que se vea por qué pertenecen á este primer tropo las traslaciones de esta clase, que el tomarse el género por la especie, esta por el individuo, y el plural por el singular, ó al contrario; es en sustancia lo mismo que poner el todo por la parte, ó al reves: pues los géneros, las especies, los individuos, y los números son respectivamente todos y partes en el órden lógico ó metafísico, y sus ideas siguen en su enlace y relaciones las mismas leyes que las de los objetos físicos.

Metonimia.

Esta palabra griega, traducida en una sola castellana, significa *trasnominacion*, esto es, la accion de nombrar una cosa que es antes con el nombre de otra que es despues, y al contrario; y conviene muy bien á las traslaciones de la segunda clase, en las cuales el signo de una idea se emplea por el de otra con la cual está enlazada por la ley de inmediata sucesion, es decir, porque fueron sucesivas las impresiones que las produjeron. Los modos de verificar la traslacion en este tropo son estos.

1.° *El antecedente por el consiguiente*, y al reves; es decir, el nombre de una cosa que segun el órden de la naturaleza, ó segun las instituciones humanas, antecede á otra, por el de esta misma, y al contrario. Segun el órden inmutable

de la naturaleza, y por la necesidad mas absoluta; primero es existir que perecer ó dejar de existir, primero es vivir que morir. Cuando pues los latinos, para decir que una cosa habia sido destruida, decian que existió, ó fué, como en esta expresion de Virgilio: *fuit Ilium, et ingens gloria Dardanidum.* »Fué Ilion, y la gloria de los »hijos de Dárdano"; y cuando para denotar que un hombre habia muerto, decian: *vita functus est*, lo cual literalmente significa »gozó de la vida", tomaban el antecedente por el consiguiente. Al contrario, cuando Virgilio en la égloga I. dice: *post aliquot aristas*, esto es, »despues de algu»nas espigas", queriendo dar á entender, despues de algunos años, toma el consiguiente por el antecedente. En esta expresion hay primero sinécdoque de la parte por el todo, pues *arista* no significa la espiga entera, sino una parte de ella, es decir, una de aquellas hebritas que salen de cada grano, y luego hay la metonimia de tomar las espigas por los años, metonimia fundada en que en cada año hay nuevas espigas. De manera que pasa por todas estas ideas consiguientes: las espigas suponen la granazon de las mieses, esta el verano, y este un año entero corrido desde la anterior cosecha; y asi cuantas veces haya nuevas espigas, tantos años habrán pasado. Nótese que á este uso de poner el signo de una idea consiguiente por el de su antecedente, se deben la mayor parte de las acepciones secundarias, pero constantemente usuales, de las voces.

2.° *La causa por el efecto, y este por aquella.* De uno y otro tenemos ejemplo en estas dos expresiones castellanas, *vivir de su trabajo, y ganar el pan con el sudor de su rostro.* En la primera, que quiere decir mantenerse con la ganancia que produce el trabajo, se toma este, causa productiva de la ganancia, por la ganancia su efecto; y en la segunda, que vale tanto como ganar con el trabajo lo necesario para vivir, se designa el trabajo, causa del sudor, por el sudor mismo, efecto del trabajo.

3.° *El inventor por la cosa inventada.* Aquí se refieren las expresiones poéticas en que los nombres de las Divinidades gentílicas se ponen: 1.° por los de aquellas cosas que, segun la opinion vulgar, habian inventado; y 2.° por los de otras, de las cuales se las creia númenes tutelares. Por la primera especie de traslacion en lenguage poético *Ceres* significa el pan, *Baco* el vino &c.; y por la segunda *Marte* se toma por la *guerra*, *Anfitrite* por el *mar* &c.

4.° *El autor por sus obras.* Así decimos comunmente *leo á Ciceron*, *Virgilio* &c., por »leo las »obras de estos escritores"; pero es de advertir que no todas las expresiones en que para designar un libro se nombra su autor son verdaderos tropos, algunas son simples elipsis. Tal es esta, »tengo un Ciceron de Dos-Puentes", la cual no es mas que una elipsis de esta construccion plena, »tengo *un* ejemplar de las obras de *Ciceron*, impresas en la ciudad *de Dos-Puentes.*

5.° *El instrumento con que se hace alguna cosa, por la manera de hacerla, ó por la persona que la hace.* Así: 1.° porque los antiguos escribian con un punzon llamado en castellano *estilo*, esta palabra se toma por la manera misma de escribir, ó de manifestar los pensamientos por escrito; y 2.° porque nosotros escribimos con plumas, ademas de decir como en el primer caso, »fulano tiene buena pluma", esto es, escribe bien; tomamos la pluma por el escritor mismo, diciendo v. gr. »plumas muy elocuentes han tra»tado de esta materia", en lugar de decir »escri»tores muy elocuentes."

Obsérvese que de estos cinco modos los cuatro últimos no son realmente mas que variedades del primero, pues el inventor y la cosa inventada, el autor y sus obras, el instrumento y lo que con él se hace, no son, como se ve, mas que causas y efectos de diferentes clases, y toda causa y efecto son un antecedente y un consiguiente; porque toda causa precede, á lo menos en órden, á su efecto, y este se sigue á ella. Sin embargo, los he indicado con separacion para que no se extrañe lo que en los autores se lea sobre estas traslaciones, ni se crea que son distintas de las metonimias.

Obsérvese tambien que del modo de antecedente por consiguiente hacen algunos un tropo particular que llaman *metalepsis*, pero ya se ve cuan inútilmente.

Metáfora.

Esta palabra significa literalmente *traslacion.* Y aunque este es un nombre genérico que se da, como hemos visto, á toda acepcion de las palabras en un sentido que no es rigurosamente el suyo propio; conviene sin embargo con mas propiedad á las de la tercera especie, es decir, á aquellas en que se da á una cosa el nombre de otra con la cual tiene alguna semejanza. La razon la daré mas adelante: ahora veamos en qué se fundan y cómo se forman las traslaciones llamadas *metáforas*, las mas usuales y mas importantes de todas.

Ya he dicho, y la experiencia lo acredita, que las ideas de los objetos que tienen entre sí alguna semejanza estan unidas y enlazadas en nuestro ánimo de un modo que para nosotros es tan desconocido como constante es el hecho. La experiencia nos demuestra igualmente, como dejamos observado, que en virtud de esta conexion de las ideas, cuando nos acordamos de un objeto, se nos recuerdan tambien otros que se le parecen, y señaladamente aquellos que le son semejantes en la cualidad ó circunstancia determinada que en aquel instante contemplamos. Tambien es un hecho que esta presencia simultánea de las dos ideas hace que necesaria y aun involuntariamente observemos aquello en que convienen ambos objetos. Finalmente, es cons-

tante que muchas veces cuando hablamos de un objeto, necesitamos dar á conocer, no solo el objeto mismo, sino tambien la semejanza que hemos observado entre él y el otro que se le parece: porque esto servirá para que se le conozca mejor, viendo lo que tiene de comun con otro que ya nos es conocido.

Ahora bien; esto puede hacerse de dos maneras, ó diciendo expresamente que una cosa es semejante á otra bajo tal ó cual aspecto, ó poniendo el nombre de esta por el de aquella: lo primero se llama, como dije en otro lugar, hacer una comparacion, porque no es otra cosa que traducir al lenguage el acto del entendimiento llamado comparacion: y lo segundo es cabalmente lo que llamamos *metáfora*. Se ve pues que esta no consiste en otra cosa que en dar á un objeto el nombre de otro con el cual tiene alguna semejanza, y que es un símil expresado en una forma compendiosa. Se supone que el un objeto es tan semejante al otro, que sin hacer expresamente la comparacion entre ellos, como en el símil formal, se puede poner el nombre del uno en lugar del nombre del otro. Así, por cuanto lo que hace un Ministro en el órden político, cuando por sus acertadas providencias impide que una nacion decaiga de su poder y gloria, es enteramente parecido á lo que los objetos materiales llamados columnas hacen respecto de los edificios en el órden mecánico; damos á un buen Ministro el nombre de *columna*, y decimos que es la *columna*

del Estado: porque el denuedo con que un guerrero se arroja sobre su enemigo en un combate, es muy semejante á la intrepidez con que un leon se arroja sobre la presa que quiere devorar; damos á aquel el nombre de *leon* &c. &c., pues los ejemplos ocurren á cada paso.

En la metáfora no hay ni puede haber varios modos de verificar la traslacion, porque siempre consiste en sustituir al signo de una idea el de otra semejante; pero se pueden distinguir tres variedades. 1ª Si en una frase no hay mas que un solo término metafórico, como en la citada, »un »buen Ministro es la *columna* del Estado", la metáfora se llama *simple*. 2ª Si hubiere dos, tres, ó mas con otros de significacion literal, como en esta, »un Ministro es la *columna* que *sostie-* »*ne el edificio* del Estado", la metáfora será *continuada*. 3ª Si todos los de una frase son metafóricos, v. gr., »cayó la columna que sostenia el »edificio", tendremos ya una verdadera *alegoría*. Estas se diferencian de las metáforas continuadas, porque en ellas las expresiones pueden entenderse tanto en el sentido propio como en el figurado; al paso que en las metáforas continuadas las palabras de significacion literal que se mezclan con las metafóricas, determinan necesariamente su significacion. Por esto, si en lugar de decir »cayó la columna que sostenia el edifi- »cio", se dijese »cayó la columna que sostenia la »*nacion*", esta última palabra, que no puede designar un edificio material, hace ver al instante

que la columna que la sostiene no puede ser tampoco material, ni la caida el movimiento físico á que damos este nombre. Al contrario, en las alegorías solo por el contexto y demas circunstancias se viene en conocimiento de su verdadero sentido, pues la expresion por sí sola es tan verdadera en el propio como en el figurado. De aquí resulta que de las alegorías algunas pueden ser equívocas, de las metáforas ninguna; si por otra parte los términos estan bien escogidos, y la cláusula bien construida.

La oda de Fr. Luis de Leon á la vida del cielo, que empieza *Alma region luciente*, seria enteramente alegórica, si no hubiese mezclado con los términos metafóricos varias expresiones de sentido propio que no dejan ya duda de que el de la oda entera es figurado. Dice así:

Alma region luciente,
prado de bien andanza, que ni al hielo,
ni con el rayo ardiente
fallece, fértil suelo,
producidor *eterno* de consuelo.
De púrpura y de nieve
florida la cabeza coronado,
á dulces pastos mueve,
sin honda ni cayado,
el buen pastor en tí su hato amado.
El va, y en pos dichosas
le siguen sus ovejas, dó las pace
con *inmortales* rosas,
con flor que siempre nace,

y cuanto mas se goza, mas renace.
Y dentro á la montaña
del *alto bien* las guia, y en la vena
del *gozo fiel* las baña,
y les da mesa llena,
pastor y pasto él solo, y suerte buena.
Y de su esfera cuando
á cumbre toca altísimo subido
el sol, él sesteando,
de su hato ceñido,
con dulce son deleita el *santo* oido.
Toca el rabel sonoro,
y el *inmortal* dulzor al alma pasa,
con que envilece el oro,
y ardiendo se traspasa,
y lanza en *aquel bien libre de tasa.*
¡Oh son, oh voz! siquiera
pequeña parte alguna descendiese
en mi sentido, y fuera
de sí el alma pusiese,
y toda en tí, oh amor, la convirtiese!
Conoceria donde
sesteas, dulce esposo, y desatada
de esta prision, adonde
padece, á tu manada
viviera junta, sin vagar errada.

Cualquiera puede conocer que algunas palabras, como las *del alto bien*, aplicadas á la montaña, y las *del gozo fiel*, unidas á las de *vena*, determinan el sentido figurado de ambas; porque no hay ninguna montaña material que se llame *del*

alto bien, ni la vena *del gozo* puede ser arroyo ó fuente de agua verdadera. Nótese sin embargo que esta mezcla del sentido propio con el figurado no es aquí un defecto; toda la oda es bellísima. Lo que hacen las dos expresiones citadas, y las otras señaladas con bastardilla es quitar á la composicion el carácter de rigurosa alegoría y dejarla en metáfora simplemente continuada; pero aunque bastante larga, está bien sostenida en todas sus partes.

Ahora puede ya conocerse lo que antes se indicó, á saber, que á la metáfora conviene con mas propiedad que á los otros dos tropos el nombre de traslacion. En efecto, si examinamos las sinécdoques y metonimias, veremos que en ambas la significacion de las palabras se extiende ó se limita, pero no se traslada enteramente. En ambas la palabra que se dice trasladada, designa en todo ó en parte el objeto que suele designar en su acepcion literal; lo cual no se verifica en las metáforas. En estas la palabra que empleamos para expresar una idea distinta de la que ella primitivamente significa, designa aquella tan exclusivamente que solo respecto de ella puede ser verdadero lo que se anuncia, y así con razon se dice entonces que las palabras, perdiendo su acepcion ordinaria, toman momentáneamente otra; lo cual no sucede en las sinécdoques y metonimias, en las cuales no pierden la suya totalmente. Por ejemplo, cuando por sinécdoque decimos »tantas velas han salido de Cá-

»diz", la palabra *velas* designa todavía la parte de un navío así llamada, y es cierto que las velas han salido del puerto; pero designa ademas las otras partes y el buque entero. Cuando por metonimia decimos, vivir de su *trabajo*; esta palabra significa ahora mas de lo que significa ordinariamente, pues no significando en su acepcion literal mas que la accion de trabajar, designa ahora tambien la ganancia que de tal accion nos resulta, en lo cual está el tropo; pero se ve claramente que aun aquí significa todavía la accion de trabajar, y que en efecto esta nos procura lo necesario para vivir. Al contrario, cuando por metáfora llamamos á un Ministro *la columna* del Estado, la voz *columna* no significa ya un cilindro ó rollo de madera, ó de piedra, que es el objeto que designa tomada en su acepcion literal, sino el hombre que gobierna bien un Estado. Esta es una observacion no indiferente para entender la naturaleza de los tropos.

Concluyamos ya este artículo, recorriendo todas las cosas que los retóricos vulgares han contado como otras tantas especies de tropos distintas de las tres anteriores; para que se vea que las otras que ellos admiten, ó no son verdaderos tropos, ó estan comprendidas en alguno de los tres. Son las siguientes: *Antonomasia*, *Metalepsis*, *Alegoría*, *Alusion*, *Hipérbole*, *Descripcion* (que ellos llaman *Hypotyposis*), *Atenuacion*, *Perifrasis*, *Ironía*, *Hypalage*, *Onomatopeya*, *Silepsis oratoria*, *Catacresis* y *Eufemismo*. Ya hemos vis-

to que las tres primeras se reducen respectivamente á la sinécdoque, á la metonimia y á la metáfora, y que las seis siguientes son figuras y no tropos. La hypalage todos saben que es una licencia ó figura de sintaxis, y la onomatopeya veremos luego, tratando de la armonía, que es la cualidad que tienen algunas palabras de imitar por los sonidos de que constan, el ruido de algunos cuerpos, cosa que nada tiene que ver con el sentido en que se toman. Así, solamente puede quedar alguna duda respecto de la catacresis, la silepsis y el eufemismo: pero con solo explicar lo que se entiende por estos nombres, se verá que no son especies nuevas de tropos, sino ciertos modos de usar los tres ya explicados.

Se llama *catacresis*, voz griega que literalmente quiere decir *abuso*, el empleo que se hace de una palabra cuando se la destina á significar una idea para la cual no hay nombre propio en la lengua. Por ejemplo, hemos visto antes que no teniendo en castellano nombre propio las porciones iguales de papel de que se compone un libro, las llamamos *hojas*, que es propio de las de los árboles; pero es claro que si, como dijimos, esta traslacion se ha fundado en la semejanza, será una metáfora; y si, como otros quieren, en que con las hojas de ciertos árboles se formaron en otro tiempo los libros, será una sinécdoque de la materia por la cosa que de ella se hace. Lo mismo se verá en cuantos ejemplos puedan citarse. Siempre la traslacion será entre ob-

jetos coexistentes, consiguientes ó semejantes.

La silepsis oratoria dicen que se comete cuando una palabra se emplea en una expresion con tales adjuntos, que es necesario entenderla en sentido figurado respecto de uno de ellos, y en sentido literal respecto del otro: v. gr. en esta expresion, »la conversacion de N. es mas dulce que »la miel", en la cual el epíteto *dulce* debe entenderse figuradamente respecto de la conversacion, y literalmente respecto de la miel. Pero aqui ¿hay acaso otra cosa que una expresion en parte metafórica y en parte no? ¿Qué traslacion de nueva especie encontramos en ella? Ninguna: no hay mas que una metáfora comun y comunísima.

El *eufemismo* no es otra cosa que la cualidad general del estilo que hemos llamado *decencia*, y consiste, como ya se dijo, en disfrazar y ocultar, como bajo de un velo, aquellas ideas que expuestas con claridad podrian ofender el pudor ó el respeto que se merecen el auditorio, el público entero, ó la persona particular con quien hablamos. Y como para esto se recurre á ciertas figuras que ya hemos visto, y á los tropos; es claro que el eufemismo no es tropo ni figura, sino el uso que hacemos de estas y de aquellas para disfrazar ciertas ideas duras, desagradables ó menos decentes. Así, cuando Temístocles, al proponer á los atenienses que desamparasen la ciudad, no empleó, porque le parecieron demasiado duros, los términos griegos equivalentes á los de

abandonar, *dejar* &c., y solo les dijo: »que la »depositasen en manos de los Dioses", usó de un eufemismo, en que se emplea la metonimia. El modo con que Natan reprendió á David su pecado, fué un eufemismo en que hizo uso de la alegoría. Cuando los griegos llamaban *Euménides* á las Furias, y *Caron* al barquero del infierno, expresiones que son conocidos eufemismos, se servian, como ya se ha dicho, de la figura llamada *antifrasis*. Las *perifrasis* y *atenuaciones* ya he indicado tambien que son muy oportunas para conservar el eufemismo; y lo mismo debe decirse de los términos vagos, de los equívocos y de las alusiones. Repetiré con este motivo lo que ya dije tratando de las antífrasis, á saber, que al traducir los clásicos antiguos es necesario tener siempre á la vista su eufemismo para entender y traducir bien ciertas expresiones, y daré otra nueva prueba.

Los griegos, y sus imitadores los romanos, tenian á mal agüero hablar de la muerte en sus ceremonias religiosas, y aun en las juntas populares, porque estas eran precedidas de sacrificios, lustraciones y otros actos de religion; y en consecuencia, para indicar esta idea se valian de ciertas expresiones vagas y perifrásticas que ellos entendian muy bien, porque estaban ya consagradas por el uso, pero que traducidas literalmente á las lenguas vulgares nada quieren decir para nosotros. Así Ciceron, prometiendo en su primera Filípica explicarse con toda libertad so-

bre los proyectos de Antonio, y queriendo decir que si esta su franqueza le costaba la vida, como era muy de temer, dejaria á lo menos un monumento de su amor á la patria; indica oscuramente la idea »si pierdo la vida", con esta expresion vaga. »Si algo me sucediere", *si quid mihi humanitus accidisset*; y el traductor que la vierta literalmente dejará en tinieblas á los lectores, si no saben que aquel *algo* no es nada menos que ser proscrito y degollado, ó asesinado clandestinamente. Lo mismo sucede con aquel pasage tan famoso de Demóstenes, tambien en su primera Filípica, en el cual echa en cara á los Atenienses su carácter frívolo y novelero, pues hallándose la patria en peligro, se entretenian en andar por los corrillos preguntándose unos á otros: »¿hay alguna noticia? ¿Ha muerto Filipo? — No, pero está enfermo." A lo cual replica con vehemencia el orador: »¿y qué os importa? Si este Filipo muriese, bien pronto formaríais vosotros mismos otro Filipo." La expresion literal del original que corresponde á la castellana »si muriese este Filipo", es, *si algo padeciere*; pero ya se deja conocer que en castellano es menester traducir el pensamiento no las palabras materiales: claras en griego para los Atenienses, porque eran una especie de fórmula en que estaban convenidos; y oscuras para nosotros, que no teniendo la misma supersticion que ellos, no las empleamos en iguales casos, ni podemos darlas igual valor.

ARTICULO IV.

Ventajas de los tropos.

Entre las grandes ventajas que nos proporcionan los tropos para expresar los pensamientos con toda la energía, precision y claridad que en muchas ocasiones no hallaríamos en el sentido propio de las palabras mas bien escogidas; las principales son las siguientes.

1.ª »Por medio de los tropos, en el mismo espacio de tiempo en que con palabras tomadas en »sentido literal excitaríamos una sola idea, ex»citamos dos, una expresamente enunciada, y »otra simplemente sugerida." Para convencerse de ello no hay mas que sustituir á una expresion figurada otra equivalente, pero literal; y se verá cómo de los dos objetos que nos presentaba la primera, desaparece inmediatamente el uno. Por ejemplo, si cuando decimos »un buen Ministro es »la *columna* de la nacion" dijésemos que hace de modo que ella no pierda su independencia política, veríamos sí al Ministro, y lo que hace en favor de la nacion, y aun esto no con tanta claridad; pero desaparecian el edificio y la *columna* que le sostiene, y el juicio comparativo de la semejanza que hay entre la nacion y un edificio, entre la columna que mantiene este, y el Ministro que gobierna aquella.

2.ª »Los tropos contribuyen á hacer mas claras

»las expresiones en que se emplean oportuna-»mente." En efecto, su principal ventaja es la de darnos una idea mas clara del objeto que la que tendríamos si se empleasen palabras tomadas en significacion literal. Esto es evidente respecto de aquellas que por medio de palabras que literalmente designan objetos materiales nos ponen á la vista los inmateriales y abstractos; pues es bien claro que sin el auxilio de los tropos, ni aun oscuramente podríamos comunicar semejantes ideas espirituales. Mas aun respecto de los mismos objetos sensibles que á veces designamos con palabras trasladadas, es indudable que estas nos dan de ellos una idea mas clara que la que podria darnos su nombre propio. Cómo se verifique lo conocerá fácilmente el que observe cuánto contribuyen á aclarar é ilustrar las ideas principales las accesorias bien escogidas, y cuánto mas claras son las impresiones determinadas que las vagas y confusas: porque verá que los tropos sirven precisamente para excitar juntamente con la idea principal aquellas accesorias que mejor la caracterizan relativamente al punto de vista en que la consideramos en aquel momento, y de este modo hacen mas determinada y circunscripta la impresion del objeto. Por la misma razon:

3.ª »Contribuyen admirablemente á la ener-»gía del estilo"; porque consistiendo esta en presentarnos de una manera viva y animada las cualidades mas interesantes de los objetos; es claro, por lo que acabamos de indicar, que ninguna ex-

presion podrá proporcionarnos mejor esta ventaja que aquella en la cual, por una feliz traslacion de significado, presentemos un objeto en el punto de vista mas acomodado para que resalten las cualidades que queremos hacer notar con particularidad.

4.ª »Dan tambien á las expresiones una con»cision que sin ellos no podrian tener las mas »veces." Si no, véase cuánto mayor número de palabras seria necesario para expresar en términos literales el pensamiento contenido en esta expresion metafórica. »El odio público *se oculta bajo* »*la máscara* de la adulacion." Un largo discurso seria necesario, dice Condillac, para expresar este pensamiento con palabras tomadas en su acepcion literal.

5.ª »Enriquecen el lenguage y le hacen mas »copioso", pues multiplicando el uso de las palabras, y dándolas nuevas significaciones, nos proporcionan modos de expresar todas las ideas é indicar sus mas ligeras diferencias, lo cual no siempre pudiera hacerse con palabras tomadas en su literal acepcion.

6.ª »Dan dignidad y nobleza al estilo", porque como las palabras tomadas literalmente son tan comunes y familiares, necesitamos recurrir á las acepciones secundarias y figuradas, cuando queremos dar al estilo el tono elevado y magestuoso que exigen ciertas composiciones.

7.ª »Le dan tambien belleza y gracia." Esto es tan evidente que no necesito probarlo con ra-

zones y ejemplos: y ni aun haria esta observacion, si no debiera notar con este motivo cuán pobre y mezquino es lo que sobre los tropos se halla en los retóricos vulgares. Todos ellos declaran que solo hablan de los tropos, porque estos adornan el discurso; y este parece ser el único servicio para el cual los reconocen útiles. Sin embargo, ya hemos visto cuántas otras cosas mas hacen que adornar el lenguage.

8ª Como ya se indicó »nos son de grande au»xilio para disfrazar, cuando conviene hacerlo, »ciertas ideas tristes, desagradables ó contrarias »á la decencia." Casi todas las expresiones que empleamos en este caso son de sentido figurado; y sin este no siempre podríamos conservar la decencia; porque los otros medios que tenemos para ello no alcanzan algunas veces.

9ª »Son el principal recurso que tenemos para »dar novedad á las ideas mas comunes." Recuérdense los ejemplos que cité en el libro 1. hablando de la novedad de los pensamientos, y se verá que toda la que tienen los pasages de Horacio y de Rioja allí copiados, se debe á los tropos que contienen. En el *pallida mors* &c. hay 1.° la sinécdoque de »abstracto por concreto" en el epíteto *pallida* dado á la muerte: 2.° otra sinécdoque de la parte por el todo en el *turres*, porque esta palabra no significa allí las *torres* solamente de que estan flanqueados los alcázares, sino el edificio entero; y 3.° varias metonimias de antecedente por consiguiente. Me detendré á explicarlo: y

verán los principiantes cuánto tienen que estudiar para entender bien los clásicos. El pasage de Horacio, traducido literalmente, dice: »La »muerte pálida con igual pie da golpes á las tien»das de los pobres y á las torres de los Reyes"; pero dejado así nada diria en castellano. Es pues necesario saber lo siguiente: 1.° La muerte, ser abstracto que en realidad no existe, pues solo es una mera privacion, está aquí personificada y presentada bajo la imágen de una *muger pálida.* 2.° Ya personificada, se dice de ella que *da golpes con el pie* á las tiendas de los pobres y á las torres de los Reyes; pero para entender lo que esto quiere decir es preciso saber que los Romanos no llamaban con la mano sino con el pie á la puerta de una casa, cuando estaba cerrada y querian que les abriesen, y de consiguiente que el *æquo pulsat pede* debe traducirse »del mismo »modo llama á las tiendas" &c. 3.° La palabra *taberna* en su acepcion literal, ordinaria, propia y primitiva solo significa en latin »tienda donde se »vende alguna cosa"; pero como no eran los grandes señores y caballeros los que vendian al público, sino gentes de la ínfima clase, pasa á significar aquí (antecedente por consiguiente) *casa ó habitacion humilde.* 4.° *Turres*, nombre de una parte del alcázar, está, como se ha dicho, por el alcázar mismo. 5.° Todavia hay una especie de hypalage, pues en realidad para llamar no se daba golpes á toda la casa, ni á todo el palacio, ni á las torres de este, sino á las puertas; y en rigor

lógico Horacio debió decir, como en la sátira I. *pulsat ostia* (*tabernarum et turrium*); pero hablando poéticamente suprimió la palabra *ostia*, y puso en acusativo el *tabernas* y *turres*, que lógicamente deberian estar en genitivo. 6.° Todavía hay mas. Ya tenemos entendido que »la muerte pálida del mismo modo llama á la puerta de las humildes casas de los pobres que á la de los alcázares de los Reyes"; pero si no sabemos que esta accion de llamar á la puerta está aqui por la de entrar que es la consiguiente, y esta por otra tambien consiguiente, la de coger y llevarse á la persona que está dentro; no habremos entendido completamente el pensamiento de Horacio, que en suma es el de que »la muerte lo mismo se lleva al rico que al pobre." Nótese que algunos de estos tropos pueden conservarse en la traduccion, pero no todos. Así podremos decir: »la pálida muerte del mismo modo, ó igualmente, llama á la puerta de las humildes casas de los pobres que á la de los alcázares de los Reyes"; pero no podremos conservar la palabra *pie*, ni la sinecdoque *torres*; ni en rigor omitir la palabra puerta suprimida en el latin; porque ni nosotros llamamos con el pie, ni en castellano se dice bien llamar á la casa, sino á la puerta, ni la sola voz *torres* indicaria claramente la idea de *palacio*.

En el primer ejemplo de Rioja, este poeta, para dar novedad al pensamiento, personificó la muerte bajo la imágen de un segador; y en este supuesto llamó por metáfora á la vida *mies*, y á

la accion de quitarla *segar*. En el segundo empleó el consiguiente, *rodar la cuna*, por el antecedente *estar en ella*, y este por el de *nacer*; pues claro es que para que á un niño le mezcan en la cuna, es preciso que esté en ella, y para esto es indispensable que haya nacido.

ARTICULO V.

Reglas para el uso de los tropos.

Las cuatro primeras son comunes á todas las traslaciones, la quinta solo comprende las sinécdoques y metonimias, las restantes son propias de las metáforas.

Reglas comunes á todas las traslaciones.

1.ª »Toda traslacion de significado que no »produzca alguno de los efectos indicados, es de»cir, que no haga la expresion mas clara, conci»sa, enérgica, decente, noble, ó agraciada, es por »lo mismo inútil, y descubre visiblemente la afec»tacion del escritor." Por consiguiente debe proscribirse, como contraria á la naturalidad del estilo; cualidad tan importante que sin ella los mas brillantes adornos no son á los ojos del buen gusto mas que hinchazon y hojarasca.

2.ª »No basta que la traslacion produzca al»guno de estos efectos: es menester ademas que »lo que gane con ella una cualidad del estilo, no

»lo pierda alguna otra." Así, aun suponiendo que por medio de una traslacion se hiciese la expresion mas concisa, si por otra parte perdiera en claridad, propiedad ó naturalidad lo que ganaba en concision; seria mejor no emplearla, á no hacerla necesaria la decencia, á la cual ceden todas las otras. Esto se entiende siempre que la falta de claridad, propiedad &c. que resultase, fuera considerable; pues no siéndolo, bien se puede á veces sacrificar algun tanto una cualidad determinada, cuando otra gana mucho en este sacrificio.

3ª »Toda traslacion debe ser acomodada al »asunto de que se trata, al tono de la obra, y á »la situacion moral en que se supone al que la »usa." Será acomodada al asunto, si contiene alguna circunstancia que no pueda convenir á otro. Tal es aquella sabida expresion figurada de Luis XIV., cuando, para dar á entender que con entrar á reinar en España la casa de Borbon reinante en Francia cesarian las disensiones y guerras que por espacio de mas de dos siglos habian dividido á las dos naciones, dijo: »ya no hay Pi»rineos"; expresion feliz, por cuanto no puede convenir á las rivalidades de Francia con otra nacion que no sea la española. Será acomodada al tono de la obra, si en las magestuosas y serias no se toman de objetos jocosos y burlescos, ó al contrario. Por ejemplo, muchas de las que oportunamente emplea Cervantes en el Quijote serian ignobles en una obra de distinta naturaleza. Finalmente será acomodada á la situacion moral de la

persona, si solo presenta imágenes é ideas que en aquel caso han podido y debido ocurrirse al personage en cuya boca se pone. Así Fenelon para enunciar un mismo pensamiento varió oportunamente la expresion figurada, segun lo exigia la situacion de las personas que hace hablar. Habiendo llegado Telémaco á la isla de Calipso, le pregunta la Diosa quién es, y por qué acontecimientos habia venido á parar á su isla; y Telémaco, al responderla que era hijo de Ulises y que habia corrido diversos paises para tomar noticias de su padre, añade: »pero ¿qué digo? quizá él á »esta hora *yace sepultado en los profundos abis»mos* del mar." Mas Calipso, en su réplica, para enunciar la misma idea, usa de esta otra expresion figurada: »su bajel, despues de haber sido »*el juguete de los vientos*, fué sepultado en las »olas." Ya se deja conocer que la circunstancia »despues de haber sido *el juguete* de los vientos", no pudo ni debió ofrecerse á la imaginacion consternada de Telémaco; así como la de »yace se»pultado en los *profundos abismos* del mar", no pudo ser natural en Calipso: porque, como observa muy bien Condillac, no es natural que siga con su vista hasta el fondo del mar un bajel en que sabe que no está Ulises.

4.ª, y la mas importante. »Consistiendo toda »traslacion en poner el signo de una idea por el »de otra con la cual está enlazada; es necesario »que aquella idea cuyo nombre sustituimos al »de la otra, sea en las circunstancias determina-

»das en que hablamos, la que primero deba pre»sentarse á la imaginacion, la mas interesante de »todas las coasociadas, y la que tenga relacion »mas directa con la cualidad ó circunstancia que »principalmente consideramos entonces en el ob»jeto de que se trata." Así, ¿por qué es feliz y oportuna la sinécdoque que emplea Ciceron en la primera Catilinaria, cuando al describir los estragos que haria Catilina si entraba con su ejército en Roma, dice: »los techos arderán", *tecta ardebunt*? Porque al representarle su imaginacion el incendio de la ciudad, veia salir las llamas por lo alto de los techos, y así esta parte es á la que entonces atiende particularmente, la sola casi que tiene á la vista y distingue con claridad. Y seguramente no se acordaba en aquel momento, sino muy en confuso, de los cimientos, las paredes, las salas y gabinetes, en suma de las otras partes de los edificios; ni menos pensaba en su forma, en su color, ó en otras cualidades y circunstancias nada interesantes por entonces. ¿Y por qué el mismo Ciceron, hablando en la oracion *pro Milone* de que Pompeyo habia tenido que encerrarse en su casa para no ser víctima de los furores de Clodio, usa de esta expresion: *janua se, ac parietibus, non jure legum, judiciorumque texit*, esto es, »tuvo que defenderse con la puerta y las »paredes, no con la proteccion de las leyes y la au»toridad de los tribunales"? ¿Por qué, digo, nombra la puerta y las paredes, y no el techo, el umbral ú otra parte, ó el edificio mismo? Por-

que, considerando la casa como un asilo contra el furor y la violencia de un faccioso, ve la puerta y las paredes que eran las partes que impedian la entrada y resguardaban al que estaba dentro; y no hace caso del todo, ni de las otras partes que ninguna relacion tenian con la defensa y seguridad del que habitaba la casa. De otro modo se hubiera explicado, si hubiese considerado esta como un resguardo, no contra los insultos de los hombres, sino contra la lluvia. Entonces, lo primero que hubiera visto y lo que de consiguiente hubiera nombrado primero habria sido el techo. Lo mismo se puede observar en todos los ejemplos citados, y en cualquiera otro en que la traslacion sea oportuna. En todas se verá que si sustituimos al signo de una idea el de otra coasociada, es porque esta tiene mas relacion que las restantes con la cualidad ó circunstancia que entonces consideramos en el objeto de que se trata. Téngase cuidado con esta regla. No se halla en las Retóricas, pero es muy importante para usar bien de los tropos.

Regla peculiar de las sinécdoques y metonimias.

Respecto de estos dos tropos, ademas de las reglas generales que acabamos de ver, »es preciso que la traslacion que empleemos esté autorizada por el uso." Esta observacion es muy necesaria, porque si no la tenemos presente, podemos cometer muchos errores al traducir de una

lengua á otra. Cada una tiene admitidas y autorizadas ciertas sinécdoques y metonimias que la otra no conoce, y que por tanto no es permitido emplear. Tambien es necesario observarla aun en las composiciones originales en nuestra propia lengua; porque aun en ellas no está á nuestro arbitrio extender la significacion de las palabras por sinécdoque ó metonimia, sino cuando el uso lo permite. Pero es de notar que el uso puede declararse de dos maneras en favor de una traslacion de esta clase: la una, autorizándola formalmente y contraida á la voz misma que empleamos, como la que hemos visto en la palabra *velas*; y la otra, cuando en general tiene aprobadas otras semejantes, aunque tal vez ninguno haya hecho la aplicacion á la palabra determinada que deseamos usar en sentido figurado. En este segundo caso, siempre que la acepcion secundaria que demos á una palabra por sinécdoque ó metonimia sea clara y acomodada al caso particular en que deseamos emplearla, puede tener cabida aun cuando no esté individualmente consagrada por el uso, con tal que este tenga autorizadas otras análogas. Por ejemplo, como ya está admitido en castellano designar las dignidades por sus distintivos; es claro que, aun cuando nadie haya designado hasta ahora la de Capitan General por la insignia de los tres bordados, podrá hacerse en circunstancias oportunas. Pero es necesario advertir que esta libertad de introducir nuevas sinécdoques ó metonimias, no se extiende

á variar las ya usadas. Así, aunque podamos tomar la parte por el todo en casos en que todavía no se haya hecho, diciendo v. gr. *quilla* por *navío*; en circunstancias en que esta parte tenga relacion con el uso particular á que atendemos, no podemos sustituir el nombre *quilla* por el de *velas* en las expresiones en que el uso ha consagrado este exclusivamente. Por tanto, si alguna vez podemos decir, por ejemplo, »los mares de »América tienen bien conocidas las quillas espa»ñolas", para dar á entender que nuestros navíos frecuentan mucho aquellos mares; no podremos decir del mismo modo »tantas quillas han »salido de Cádiz." Esto no es por un ciego respeto que debamos tener al uso, sino porque este, que es mas racional y menos caprichoso de lo que comunmente se cree, ha empleado en tales expresiones el nombre de aquella parte que mas directamente excita la idea de la cualidad á que entonces atendemos. Tales son las velas respecto del movimiento.

Reglas particulares de las metáforas.

Regla primera.

»El objeto de donde se tomen ha de ser de »aquellos de que tienen noticia los oyentes ó lec»tores." A esta regla faltan los que en obras destinadas á la comun lectura ó en discursos populares, como los sermones, toman sus metáforas

de objetos de ciencias, oficios, y bellas artes. Semejantes objetos son necesariamente desconocidos á la mayor parte de los oyentes ó lectores; y de consiguiente, las expresiones en que se emplean tales metáforas tienen el vicio de oscuras, como todas aquellas en que se introducen términos técnicos, aunque estos conserven su significacion literal.

Ya se habló de este punto tratando de las comparaciones. Así, ahora daré un solo ejemplo de metáforas defectuosas por esta parte, para que se vea cuán ridículas parecen en obras destinadas á la comun lectura. Lope (Jerusalen, lib. II.) hablando de dos hermanas llamadas Blanca y Sol, que fueron hechas cautivas y llevadas á la presencia del Saladino, dice de la primera:

Blanca, hermana de *Sol*, como la *luna*,
eclipse de sus rayos padecia;
que, del *persa dragon en la importuna*
cabeza opuesta, *el resplandor perdia*.
Triste y hermosa está *sin luz alguna*;
que *causa negra sombra al medio dia*,
opuesto, por *diámetro enojoso*,
el *cuerpo opaco al cuerpo luminoso*.

¡Cuántos habrán leido y leerán la Jerusalen que no entiendan que toda esta astronómica algarabía quiere decir que la jóven se desmayó y perdió el color al ver al Saladino! Pero era menester aprovechar el equivoquillo de *Sol*, y que Blanca, pues era hermana de Sol, fuese *luna*: y siendo luna, era forzoso que padeciese eclipse, y que el

persa fuese el dragon en cuya cabeza se verificase aquel: y ya se ve, la luna debió quedar *sin luz alguna, porque el cuerpo opaco opuesto* por *diámetro al cuerpo luminoso, causa negra sombra al medio dia.* Ello, tratándose de un eclipse de luna, mejor hubiera sido suponerle á media noche; pero el consonante necesitaba *ia*, y fué menester que la luna se eclipsase al medio dia. *Risum teneatis?*

Regla segunda.

»No basta que el objeto de donde se toman »sea conocido: es menester ademas, que sea capaz »de engrandecer y realzar el otro á que le apli»camos." No hay cosa tan opuesta al buen gusto, como tomar las metáforas de un objeto mas bajo y envilecido que el otro que se trata de ilustrar: defecto, en que tambien caen con frecuencia algunos poetas. Así Lope (Jerusalen, libro XVI.) dice, hablando del amanecer:

Corrió la aurora la cortina á Febo,
y salió de su puerta al teatro humano;
y dándole la tierra aplauso entero,
representóle un acto soberano.

No es posible degradar mas un objeto tan magnífico como la salida del sol, que presentando á este bajo la imágen de un farsante que sale á las tablas á hacer un papel de comedia, y á la aurora bajo la del metesillas que le descorre la cortina para que salga. En el lib. XVIII. dice tambien:

. . . . . cuando el alba
corre en la cuarta esfera *las cortinas*
de la cama del sol &c.

Aquí ya por fin la aurora no es metesillas de teatro, pero es un ayuda de cámara que entra á despertar á su amo el sol, y le *corre* las cortinas de la cama para que vea la luz. Pero si aquel es el que la difunde ¿para qué necesita de camarero que le descorra las cortinas de la cama? Y si la aurora no es otra cosa que la luz misma del sol que empezamos á ver mucho antes de que este astro se descubra sobre el horizonte; ¿qué puede significar en el lenguage de la razon que el alba corre las cortinas de su cama? Aquí puede verse otra prueba de lo que se dijo tratando de la verdad de los pensamientos, á saber, que, como dice Boileau, *rien n' est beau que le vrai*, no hay belleza sin verdad.

En la Circe, canto II., tiene tambien esta otra metáfora tomada de objeto ignoble. Habla Polifemo con su manso, y entre otras cosas le dice:

¿Quién primero que vos, por las orillas
de estos arroyos, los dejó *afeitados*
de blancas y doradas manzanillas,
con el *hocico* y dientes afilados?

La accion de pacer el ganado es por sí misma mas noble que la de *afeitar*; y así esta metáfora, en lugar de ennoblecer, degrada.

Regla tercera.

»No solo en asuntos serios, elevados y ma-
»gestuosos, pero aun en los jocosos, humildes y
»sencillos, las metáforas nunca se han de tomar
»de objetos que puedan excitar en el ánimo ideas
»asquerosas ó torpes"; y aun tratando de envi-
lecer un objeto, se debe cuidar de no ofender la
delicadeza y el pudor de los lectores ú oyentes,
como ya se enseñó por punto general respecto de
todas las expresiones, tanto figuradas como no
figuradas. Por eso Ciceron reprendia á un orador
que habia llamado á su contrario, estiércol de la
curia, *stercus curiæ. Quamvis sit simile* (dice)
tamen est deformis cogitatio similitudinis. »Aun-
»que entre ambos objetos haya alguna semejanza,
»es desagradable haber de pensar en ella." Por
la misma razon Horacio se burlaba de un poeta
que para dar á entender que nevaba habia dicho:
»Júpiter, *escupe* nieve cana sobre los Alpes" *Ju-
piter cana nive conspuit Alpes.* Y sin embargo
Lope, que seguramente habia leido á Horacio,
no hizo caso de su juiciosa censura; pues en la
Circe, canto I., hablando de las peñas que los
Lestrigones tiraban á las naves de Ulises, dice:

No *escupe* celestial artillería
mas balas de granizo, que la fiera
gente peñas al mar.

En donde, ademas de que toda la metáfora es im-
propia y está mal sostenida, el término *escupe*,

el cual presenta una idea asquerosa, es precisamente el mismo censurado por Horacio.

Regla cuarta.

»No basta que los objetos de donde se toman »sean conocidos, nobles y decorosos: es necesa»rio sobre todo, que la semejanza que haya en»tre aquel de quien se toman y aquel á quien se »aplican, sea grande y fácil de descubrir." Por parte de la semejanza pueden las metáforas ser defectuosas de dos maneras: 1.ª si no hay realmente entre los dos objetos la semejanza que se supone, en cuyo caso la metáfora se llama *impropia*; y 2.ª si, aunque haya alguna, es debil ó muy vaga y genérica; en cuyo caso se dice que la metáfora es *oscura*, *violenta*, *dura*, *forzada* ó *estudiada*. Daré varios ejemplos de metáforas viciosas por alguno de estos dos capítulos, porque este es punto muy esencial.

Metáforas impropias.

No una sino muchas, y de las mas disparatadas que pueden verse, nos ofrecen las dos primeras octavas del lib. v. de la Jerusalen de Lope. Quiere dar á entender, á lo que parece, que la natural elevacion del pensamiento humano produce la ambicion en los pechos generosos, y dice:

Sobre el confuso pensamiento humano,

Nemrot de la bajeza de la tierra,
forma el deseo un *apacible llano*,
en los peñascos de una blanca sierra:
aquí *levanta un edificio* en vano,
que el paso á la quietud del alma cierra,
el propio amor, tan alto, que aun el viento
mira inferior *su basa* y *fundamento.*

Son sus *piedras* congojas importunas,
sus pavimentos penas y cuidados,
y de imaginaciones sus *colunas*,
los *capiteles* de dolor labrados,
las *paredes* de engaños, y en algunas
los Césares romanos retratados,
y aquellos ambiciosos, cuya suerte
llevó de las coronas á la muerte.

De este edificio vil.....

.....

salió furiosa la ambicion ligera &c.

Imposible parece que en tan pocas líneas se hayan insertado tantos disparates. Llamar al pensamiento *Nemroth de la bajeza de la tierra* y sitio sobre el cual forma el deseo *un apacible llano en los peñascos de una blanca sierra*, y en cuyo llano *levanta el amor propio un edificio tan alto, que el viento tiene debajo de él su basa y fundamento* : llamar á las *congojas piedras* de este edificio, á las penas y cuidados sus *pavimentos*, á las imaginaciones *columnas*, y decir que *los capiteles estan labrados de dolor, y las paredes de engaños* ; no es como quiera emplear metáforas impropias, sino delirar como un fre-

nético. ¿Qué semejanza hay ni puede haber, ó suponerse, entre las congojas y las piedras, entre los cuidados y los pavimentos de un edificio, entre las imaginaciones y las columnas, entre los dolores y la materia de un capitel, y entre los engaños y los cascotes, ladrillos ó guijarros de que se forman las paredes?

Metáforas oscuras, duras, violentas ó traidas de lejos.

Unas lo son, por fundarse en semejanzas demasiado remotas, ténues y sutíles; y otras, porque no hay mas semejanza que la del sonido entre palabras equívocas ú homónimas.

1.° Fundadas en sutilezas. Garcilaso, Egloga I.

Los cabellos que vian
con gran desprecio al oro,
como á menor tesoro,
¿adónde estan? ¿Adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que el *dorado techo*
con presuncion graciosa sostenia?

Ya se ve que la semejanza que puede haber entre una cabeza cuyos cabellos son rubios y un techo dorado es tan débil, que sin estudiada afectacion nadie la llamará jamas *dorado techo.*

Mas afectada es otra de Valbuena (Egloga VI.) aplicada tambien á una rubia cabellera.

Al oro que llovia su cabeza
la luz con que el sol baña tierra y cielo
comparada, es tinieblas y pobreza.

¡Una cabeza lloviendo oro! ¡Qué imagen tan exacta y pintoresca! ¿Cómo haria un pintor para representarla en un cuadro? Tendria que hacerla *nube*. Jáuregui, en su Orfeo, empleó la misma metáfora diciendo de Eurídice.

.....su cabeza
vierte sobre sus hombros lluvias de oro,

Estos cabellos rubios han hecho decir tantos disparates á nuestros poetas, que seria nunca acabar citar todas sus extravagantes metáforas relativas á este objeto; y solo añadiré la siguiente de Góngora en uno de los sonetos.

Mientras que con *gentil descortesía*
mueve el viento la *hebra voladora*
que la Arabia en sus venas atesora,
y el rico Tajo en sus arenas cria.

Lo cual quiere decir: »mientras el viento mueve »tus rubios cabellos", esto es, mientras eres jóven; pero esto lo sabemos porque el contexto del soneto lo dá á entender, que si no, dificil seria adivinar por la sola metáfora, que *hebra voladora atesorada en las venas de la Arabia, y criada en las arenas del Tajo*, estaba en lugar de *rubia cabellera*. Pero al mismo tiempo ¡qué dos últimos versos tan llenos y sonoros!

2.° Fundadas en equívocos. Lope (Jerusalen, lib. XIX.), contando cómo los conjurados contra Raquel entraron en su habitacion con las espadas desnudas para matarla, no dejó de aprovechar el equivoquillo de *hojas*, las de las espadas, y *hojas*, las de los libros, y dijo:

Pues como las desnudas *hojas* viese
Raquel hermosa; del suceso incierta,
bañó de nieve las mejillas rojas,
y el libro de su fin legó en sus hojas.

En la Circe (lib. I.) porque uno de los signos del Zodíaco se llama el *Toro* (*tauro*) y esta voz significa tambien el animal conocido con este nombre; juega con este equívoco de la manera siguiente, diciendo por boca de Euríloco.

Diez veces nuestra argólica milicia
sobre Troya miró flechando á *Croto*,
y otras tantas al *toro* de Fenicia
pacer estrellas al celeste soto.

No se puede delirar mas. ¡Trasformar el cielo en soto, las estrellas en yerba, y una constelacion en el animal que las pace!....

En la misma Circe, lib. II., queriendo decir Ulises que forzaron de remo é hicieron caminar la nave con celeridad, expresa esta idea con la hipérbole metafórica de

la nave hicimos con los remos *pluma.*

Y aprovechando el equívoco de *pluma*, tomada metafóricamente por cosa ligera, y *pluma* en la acepcion literal, por las que usamos para escribir, continúa:

y escribimos al mar letras inciertas.

Téngase presente que cuando la metáfora, aunque bien escogida y clara en sí misma, puede parecer algo oscura, porque acaso el lector podrá no tener presente alguna de las ideas intermedias que el escritor ha recorrido para formarla; es necesa-

rio sugerírsela, poniendo delante otras que la exciten, lo cual se llama *preparar* las metáforas, ó expresando primero en términos literales el pensamiento contenido en la expresion metafórica. Tambien se suavizan las metáforas que pueden parecer algo atrevidas, haciendo preceder un »por »decirlo así, si me es permitido hablar así &c.", ó cualquiera otra de las fórmulas que hay para ello. Pues aunque dice Blair que estos son desgraciados lenitivos, y que hubiera sido mejor omitir las metáforas que necesitan de esta apología; esto debe entenderse cuando la metáfora es notablemente oscura en sí misma; pero cuando solo puede parecerlo por falta de instruccion en los lectores, no hay inconveniente en usar dichas fórmulas, puesto que las han usado todos los buenos escritores. Se entiende en prosa, que en verso rara vez podrán entrar.

Regla quinta,

é importantísima. »Una vez representado un »objeto bajo la imágen de otro que le es seme»jante, es indispensable que cuanto se diga de »él dentro de aquella cláusula, ya sea con tér»minos literales ya con metafóricos, pueda con»venir tambien al otro bajo cuya imágen se pre»senta." El hacerlo así es lo que se llama *sostener* la metáfora. Por ejemplo, en la ya citada del Ministro y la columna, es evidente que mientras no designo al Ministro mas que por su nombre,

puedo decir de él todo lo que en rigor puede convenir á un hombre que tiene un empleo; v. gr. en expresiones literales »que gobierna la na»cion, que ha muerto, que ha sido desterrado, »que se ha casado &c.", y en expresiones figuradas, comparándole mentalmente con ciertos objetos con los cuales me parezca que tiene alguna semejanza »que *sujeta* y *refrena* los partidos, que »*vivifica* el estado"; pero una vez presentado bajo la imágen de una columna, ya no puedo decir de él sino lo que en rigor pueda decirse en su línea del objeto material llamado columna. Así diré muy bien que »sostiene la nacion, que ha caido, ó se »mantiene inmoble", y otras cosas de esta clase, que igualmente pudieran decirse de una columna material; pero no podré decir sin impropiedad estas y otras expresiones. »La columna de este »imperio ha sido desterrada ó despojada de su »empleo, se ha casado, ha muerto, gobierna bien »la nacion, refrena los partidos &c.", porque no se destierra, ni se despoja de su empleo á las columnas, ni estas se casan, ni mueren, ni gobiernan, ni refrenan.

Por ser esta regla muy capital, y haberse descuidado en observarla aun escritores de primer órden; me es necesario multiplicar ejemplos de semejantes faltas, aun á costa de ser algo prolijo. Virgilio, el gran Virgilio, dice, en el libro I. de la Eneida, que cuando Eneas fué á presentarse á Dido por consejo de su madre Venus, esta Diosa hizo que su cabello pareciese mas hermoso, dió

á toda su persona cierto aire de juventud, y comunicó á sus ojos la viveza y alegría propias de esta edad. Y si hubiese expresado estas ideas en términos literales, ó con metáforas coherentes y bien sostenidas, nada habria que decir; pero por haber referido las tres cosas, á saber, la cabellera, la juventud y la alegría de los ojos á un solo verbo tomado en significacion trasladada, resultó la metáfora monstruosa. Dice así:

. . . . . Namque ipsa decoram
cæsariem nato genitrix, *lumenque juventæ*,
purpureum, et *lætos* oculis *afflarat honores.*

El verbo *afflare*, como los otros compuestos de *flo*, *perflare*, *conflare* &c. conserva la significacion literal de soplar, esto es, impeler el aire de esta ó de aquella manera; y cuando no la conservara, excitaria siempre la idea del *soplo.* Virgilio le empleó en la figurada de *comunicar*, como nosotros el verbo análogo *inspirar*, que aunque no rigurosamente sinónimo, porque este á la letra indica la accion con que los animales impelen el aire hácia lo interior del pecho por medio de los órganos de la respiracion, conviene sin embargo en la idea fundamental de impeler el aire con violencia en cierta direccion, sea la que fuere. Virgilio pues, dándole la significacion trasladada de *comunicar* una cosa, no hizo mas que emplear una metáfora ya usada por otros, y no mal escogida, y hasta aquí nada hay que censurar. Pero cuando dice que Venus *inspiró* á su hijo *una* hermosa *cabellera*, todo hombre inteligente

ve con dolor que la metáfora no se sostiene, porque no se inspira una cabellera á nadie. Cuando continúa y dice que le inspiró tambien *una purpúrea luz de juventud*, tampoco se sostiene bien la metáfora; porque no se inspiran *luces*, y menos de juventud. Finalmente, cuando concluye que inspiró á sus ojos *honores alegres*, es todavía peor; porque no se inspiran á los ojos de nadie *honores*, y mucho menos honores alegres ni tristes. Me he detenido á demostrar y hacer palpable la incoherencia de esta metáfora, porque se trata de un Virgilio, es decir, del segundo poeta del mundo, y de un escritor del gusto mas fino y acendrado: y quizá habrá todavía quien me trate de atrevido. Mas yo le responderé que ni él ni nadie, sea el que quiera, admira y respeta mas que yo á Homero y á Virgilio, y que nadie se postra y humilla mas en su presencia; pero que delante de la razon y del buen gusto calla toda autoridad: que los clásicos antiguos son muy acreedores á nuestra estimacion, y modelos en literatura; pero que al fin eran hombres, y alguna vez padecieron aquellos descuidos, ó dejaron caer en sus escritos aquellas ligeras manchas *quas aut incuria fudit, aut humana parum cavet natura*, como dice Horacio: Horacio, que respecto de los griegos aconseja que noche y dia se manejen y se lean. La manera de estudiar con utilidad los clásicos es ir notando sus bellezas y sus defectos tambien, si alguno tienen; no admirarlo todo indistintamente, porque no todo

es digno de admiracion. Hay en ellos muchas, muchísimas cosas buenas; pero tambien hay otras que no lo son tanto, y algunas conocidamente malas.

Garcilaso, hablando en su primera Egloga con un Grande que le protegia, le dice que escuche *el dulce lamentar de sus pastores*, y que luego su pluma se ocupará en alabar sus muchas virtudes y famosas obras, y añade:

En tanto que este tiempo que adivino
viene á sacarme de la deuda un dia,
.. ..
.....
el árbol de vitoria,
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente,
dé lugar á la yedra que se planta
debajo de tu sombra, y se levanta
poco á poco, *arrimada á tus loores.*

Aquí es claro que, presentándose el poeta bajo la imágen de una yedra y á su Mecenas bajo la del árbol á cuya sombra crece la yedra, ya no debe decirse que esta se *levanta arrimada á los loores* de aquel; porque las yedras no se arriman ni pueden arrimarse á las alabanzas, ni estas pueden sostener yedras.

Fernando de Herrera, en su hermosa cancion á la muerte del Rey D. Sebastian, despues de haber comparado á los portugueses y su poder con un cedro del Líbano, y dicho de este, quizá con demasiada extension, cuanto en rigor pue-

de convenir á un árbol; como es, que tenia ramas y hojas, que las aguas le criaron poderoso, que creció sobre todos los otros árboles, que las aves anidaron en él, que podia cubrir con su sombra mucha gente &c., continúa así:

Pero elevóse con su verde cima
y *sublimó la presuncion su pecho*,
desvanecido todo y confiado,
haciendo de su alteza solo estima.

Aquí ya se mezcla con impropiedad el sentido literal con el figurado, porque un árbol no tiene *pecho*, ni le sublima la *ambicion*, ni se *desvanece*, ni *confia*.

Valbuena, á quien siempre encontraremos en el camino del mal gusto, hace (Egloga v.) que un pastor, hablando con otro que iba á escribir unos versos en la corteza de un árbol, le diga:

Ahora, en tanto que con la corteza
del álamo silvestre te entretienes,
y *escribes tu tesoro* en su *pobreza* &c.

Pasémosle que á la cancion que el pastor queria grabar en la corteza del álamo, la llame su *tesoro*; pero presentada bajo esta imágen, ya no se puede decir que la escribe, porque un tesoro se guarda, se deposita, se pone en alguna parte, mas no *se escribe*, y mucho menos en la *pobreza* de una corteza de álamo.

Regla sexta,

la cual no es en rigor mas que una conse-

cuencia y aplicacion de la antecedente. »Cuando »una metáfora se continúa en dos, tres ó mas pa»labras; esto es, cuando de un objeto se dicen »dentro de un mismo pasage varias cosas con »términos metafóricos, todos deben ser tomados »de objetos de la misma clase que el primero." El tomarlos de varias clases es lo que se llama metáfora *mixta*; defecto grosero, contra el cual nos previno suficientemente Quintiliano. Esta regla se funda en que, como queda probado en la anterior, una vez puesto el nombre de un objeto por el de otro, es ya necesario que cuanto se diga de él pueda convenir tambien al otro cuyo nombre ha tomado y cuyas veces hace. Por eso Blair censura justamente estas metáforas de autores ingleses: »tomar las armas contra un mar de tur»baciones", »apagar las semillas del orgullo"; pues claro es que no se toman las armas contra el mar, ni se *apagan* las semillas. Tambien censura, y con igual razon, aquel pasage de Horacio, en el cual, diciendo que los ingenios superiores abrasan con su resplandor á los que les son inferiores, añade que los oprimen ó abruman con su peso.

Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes
infra se positas.

Pues si de un gran talento se puede decir, comparándole con el resplandor que arroja de sí un cuerpo luminoso, que nos deslumbra y ofusca hasta el punto de no permitirnos mirarle de hito en hito; no se puede, hecha ya esta compara-

cion, representarle por otra nueva como una gran mole que abruma con su enorme peso.

Regla séptima.

»Aun conservándose bien la analogía, no se »prolonguen demasiado las metáforas continua»das." Esto se funda en que si se insiste mucho en la semejanza extendiéndola á todas las circunstancias del objeto, no puede menos de oscurecerse el pensamiento y degenerar en alambicado. Por esto las metáforas demasiado largas y oscuras se llaman tambien *alambicadas*, como los pensamientos demasiado sutiles; porque en efecto, cuando queremos que todas las partes y circunstancias de un objeto tengan otras tantas correspondientes y semejantes en el otro con el cual le comparamos; tenemos que recurrir á tales sutilezas, que al fin la semejanza entre ambos, ó no existe, ó es sumamente ténue y ligera. Daré un ejemplo señalado de estas metáforas demasiado prolongadas, tomado no de un escritor de ínfima clase, sino de un orador como Bossuet. Hablando del estado del hombre despues del pecado, dice: »el hombre es un edificio arruinado que entre »sus mismos escombros conserva algo todavía de »la hermosura y grandiosidad de su primera for»ma." Hasta aquí la metáfora está perfectamente sostenida, y es coherente y clara; pero la oscurece y alambica lastimosamente cuando la continúa en estos términos: »el se arruinó por su volun-

»tad depravada: el techo está caido sobre las pa-
»redes y los cimientos; pero quítense los escom-
»bros, y se hallarán en los restos de este arruina-
»do edificio, su primera planta, la idea del pri-
»mer diseño y la marca del arquitecto." En efecto, si preguntásemos á Bossuet qué cosas son las que en el hombre corresponden al techo, á las paredes y á los cimientos de un edificio; qué semejanza pueden tener estos objetos materiales con el entendimiento y la voluntad del hombre; qué es quitar los escombros, ó cómo pueden estos quitarse; qué significan aquí la planta de un edificio, la idea del primer diseño, y la marca de un arquitecto; y finalmente, qué quieren decir todas estas expresiones traducidas al lenguage literal: ¿qué podria decir para justificar su larga metáfora, y hacer ver que si cada una de estas cosas suele decirse de un edificio material arruinado, pueden todas ellas aplicarse tambien al hombre por una semejanza clara y natural? Tendria que recurrir á sutilezas y metafísicas que ni él mismo podria entender. Dígase del hombre enhorabuena »que es un edificio arruinado, que »todavía en el estado en que hoy se halla mani-»fiesta lo que fué"; pero déjense las paredes, el techo, los cimientos, los escombros, la planta, el diseño y la marca, porque con estos objetos materiales ninguna analogía tienen ni pueden tener las potencias del alma; de las cuales sin embargo es de las que Bossuet quiere decir que, aun despues del pecado, conservan algo de lo que

fueron antes. Habiendo manifestado con este ejemplo, no solo lo que es alambicar las metáforas, sino que aun escritores como Bossuet caen en este defecto, cuando llevados de su ardiente imaginacion las prolongan demasiado; solo añadiré otras dos de escritores nuestros.

Francisco de la Torre, en su Egloga *Tirsis*, dice por boca de un amante:

¿Qué cruda furia triste
persigue mi sosiego,
talando á sangre y fuego
el Real de mi pecho *saqueado*,
á mi contrario francamente dado;
si basta ser como *á prision rendido*,
sin ser *como enemigo perseguido*?

Decir un enamorado que su corazon *se ha rendido* á la belleza que adora, es una expresion metafórica tan usual que apenas ya lo parece; pero llevar tan adelante la comparacion en que se funda, que el rendido pecho sea un *Real dado francamente al contrario*, y sin embargo *talado á sangre y fuego*, es sutilizar el pensamiento, ó prolongar demasiado la metáfora. Mas alambicada es todavía una de Lope en el lib. XVIII. de la Jerusalen. Trata el Rey de Francia de volverse á Europa con sus tropas: y habiéndolo propuesto en su Consejo; se opone Uberto, dice que él no abandonará la empresa de tierra Santa, y entre otras razones da esta:

Que cuando considero que esta tierra

pisada de sus plantas soberanas [1],
tantos vestigios de su vida encierra
para reparacion de las humanas;
bajan dos rios de la blanca sierra
al valle de la yerba de mis canas,
donde se anega el pensamiento mio,
y baña el alma celestial rocío.

Llamar rios á las lágrimas que el dolor hace derramar, es una hipérbole muy recibida; pero querer, porque las hemos llamado rios, que la cabeza en que estan los ojos de donde bajan sea una *sierra blanca*, y las mejillas y la barba por donde corren un *valle*, y las canas *yerbas*, y que en este valle inundado por los rios se *anegue* el pensamiento, y el alma se *bañe* en celestial rocío, es oscurecer con expresiones metafóricas un pensamiento muy claro.

Regla octava.

No basta que las metáforas continuadas tengan las calidades que se piden en las dos reglas anteriores; y que tanto en ellas como en las simples se observe cuanto se ha dicho, así en órden á los objetos de donde se tomen y la semejanza en que se funden, como respecto de las expresiones que se junten á la metáfora principal; » es menester ademas no multiplicarlas unas y otras

1 Las de Cristo.

»demasiado": 1º en general por todo el discurso de la obra, porque el estilo resultaria hinchado, alegórico y oriental; y 2º sobre un solo objeto, porque esto hace confusa la imágen, y de consiguiente es contrario á la claridad, la primera y mas necesaria calidad en todo escrito. Para que se entienda lo que se quiere decir en esta última parte de la regla, es menester distinguir las metáforas *amontonadas* de las que hemos llamado *continuadas*: un ejemplo hará ver su diferencia. Si comparada mentalmente una persona con la luz, dijese yo de ella varias cosas que pueden convenir á la luz, haria una metáfora continuada; pero si dijese como nuestro Calderon, hablando de Semíramis (Hija del aire, 1ª parte.)

Digo, Señor, que en el centro
hallé de una oscura cueva,
bruto el mas *bello diamante*,
bastarda la *mejor perla*,
tibio el mas *ardiente rayo*,
y la mas *viva luz muerta*,

amontonaria cuatro metáforas sin continuar ninguna. Se ve pues que en las continuadas comparamos el objeto con uno solo de los que nos parecen semejantes; y supuesta la comparacion, decimos de él varias cosas que le convienen en cuanto se presenta bajo la imágen del otro cuyo nombre le hemos dado; y que en las amontonadas se compara sucesivamente el objeto con varios de los que á juicio nuestro se le parecen. De estas pues se dice que así acumuladas son gene-

ralmente defectuosas, aun cuando cada una de por sí sea acaso exacta y bien escogida; porque como observa Blair, muchas metáforas puestas unas sobre otras producen una confusion igual á la que resulta de una metáfora mixta; siendo muy dificil que el entendimiento pase por tantos y tan diferentes aspectos de un mismo objeto con la rapidez con que se le presentan. Así, en el citado pasage de Calderon es casi imposible que en el cortísimo espacio de tiempo que se gasta en pronunciar ó leer los versos en que estan las cuatro palabras metafóricas *diamante*, *perla*, *rayo*, *luz*, el oyente ó lector pueda ver con claridad la semejanza que cada una de estas cuatro cosas puede tener, si es que tiene alguna, con la muger hermosa, y figurarse á esta casi en un instante bajo la imágen de cuatro objetos tan diversos entre sí, que solo se parecen en que todos brillan mas ó menos; pero ¡de cuán distinto modo!

Estas son todas las reglas que deben tenerse presentes en el uso de las metáforas, y en la composicion de las alegorías, si alguna vez se escribe en asunto y género en que puedan introducirse; pues en muchos no tienen cabida las alegorías rigurosamente tales, á lo menos las muy largas.

LIBRO IV.

De la composicion ó coordinacion de las cláusulas.

Elegido un pensamiento, determinada la forma bajo la cual haya de presentarse, y halladas las expresiones mas oportunas para enunciar todas las ideas parciales de que consta; no resta ya mas que coordinar estas varias expresiones del modo mas ventajoso para que el pensamiento total pueda producir el efecto que se desea, y esto es lo que se llama componer ó coordinar la *cláusula*. Por esta palabra, derivada del verbo latino *claudere*, cerrar, se entiende » una reunion de palabras que presenta un pensamiento completo" ó que forma, como suelen decir, sentido perfecto. Esta voz técnica es bastante propia; porque en efecto, cada pensamiento completo que enunciamos está como encerrado dentro de la serie de palabras que le expresan, y no sale de sus límites. Sin embargo, algunos han llamado *sentencia* á lo que nosotros llamamos cláusula, otros *frase*, y otros *período*; pero estos términos no son bastante exactos. El primero, porque, como ya hemos visto, está particularmente destinado á significar aquellas cláusulas que contienen un pensamiento *sentencioso*, es decir, una reflexion ú

observacion profunda: el segundo, porque no designa precisamente la cláusula entera, sino mas bien las expresiones particulares de que consta, y señaladamente aquellas en que se encuentra algun idiotismo de la lengua; y el tercero, porque en términos del arte no significa cualquiera cláusula, sino las que estan compuestas de cierto modo particular de que luego hablaré. Sea de esto lo que quiera, y llámese sentencia, frase ó período, á lo que yo he llamado cláusula, lo que importa es dar reglas constantes y seguras para su composicion. Blair ha tratado este punto tan magistralmente, que casi no haré otra cosa que extractar su doctrina citando sus mismos ejemplos, y algunos de los añadidos por el traductor español. Sin embargo daré el capítulo de la elegancia que él omitió, rectificaré alguna que otra inexactitud, y expondré los principios con mas extension, y de una manera mas acomodada á la capacidad de los principiantes; advirtiendo antes que de las reglas que se dan para la composicion de las cláusulas unas son relativas á su extension y forma, y otras á las cualidades que todas ellas deben tener, cualesquiera que sean su dimension y su clase.

CAPITULO PRIMERO.

Reglas relativas á la extension y forma de las cláusulas.

Las cláusulas, con respecto á su extension, se dividen en *cortas*, y *largas*; y atendiendo á su forma, en *simples*, y *compuestas*.

Cláusulas cortas y largas.

Es claro que las cláusulas de cualquiera composicion pueden ser mas ó menos largas, segun que en cada una de ellas se hayan reunido mas ó menos pensamientos principales, y segun que cada uno de ellos esté mas ó menos ilustrado por otros secundarios. Y como ni todos los pensamientos principales de un escrito pueden carecer de ilustraciones secundarias, ni estas pueden tener todas igual extension; es evidente que el hacer todas las cláusulas igualmente breves ó igualmente largas, ademas de ser casi imposible, seria el mayor defecto que pudiera cometerse, aun cuando se lograra á costa de un esfuerzo extraordinario.

Es ademas evidente que haciéndolas en general demasiado cortas ó demasiado largas, se daria en uno de dos extremos reprensibles; y que lo mas acertado es que las haya de todas dimensiones. Sin embargo, en caso de pecar por uno de los

dos extremos, vale mas que sea el de la brevedad; porque las cláusulas muy largas, sobre ser de dificil pronunciacion cuando se habla y fatigar al lector en los escritos, es casi imposible que reunan todas las buenas cualidades que deben tener.

Es igualmente claro que en ningun caso conviene poner seguidas muchas cláusulas cortas, ni muchas largas; y que deben mezclarse en una justa proporcion: de otro modo el estilo tendria el defecto de *amanerado*.

Esto es lo único que sobre la extension de las cláusulas se puede enseñar por escrito.

Cláusulas simples y compuestas.

Cláusula simple »es la que consta de una sola »proposicion principal, incluya esta, ó no, ex»presiones secundarias que ilustren ó modifiquen »alguna ó algunas de sus partes."

Cláusulas simples sin ninguna modificacion son estas y otras semejantes. »El hombre es mor»tal." »El sol vivifica la naturaleza"; porque en ellas, ademas de haber una sola proposicion principal, las palabras de que consta no estan ilustradas ó modificadas por ninguna otra. Sobre su construccion nada hay que prevenir; pues siendo tan cortas, apenas admiten sus palabras otro órden que el lógico de las ideas, y solo alguna vez, para hacerlas mas enérgicas, podrá usarse de la inversion que permita el genio de la

lengua, diciendo, por ejemplo, »mortal es el hombre."

Cláusulas simples con una sola ó con pocas modificaciones, son estas: »Los verdaderos sabios »son por lo general buenos." »El hombre de va»lor arrostra la muerte con serenidad", y otras á este tenor, sobre las cuales debe decirse lo mismo que sobre las antecedentes, porque su construccion apenas puede ofrecer dificultad alguna. Solo es necesario tener cuidado con que las palabras modificantes se coloquen de modo que se vea con claridad cuál es la que modifican; de lo cual hablaré despues mas largamente.

Cláusulas simples con muchas modificaciones son aquellas en que á las ideas del sugeto y del atributo se añaden varias accesorias, ó al verbo algunas circunstancias de tiempo, lugar, modo, fin &c.; v. gr. la primera del Quijote. »En un lu»gar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero »acordarme, no ha mucho tiempo que vivia un »hidalgo de los de lanza en astillero, adarga anti»gua, rocin flaco, y galgo corredor." Como estas son ya mas complicadas, es necesario hacer algunas advertencias sobre el modo de coordinarlas.

1ª »Las modificaciones del sugeto deben co»locarse inmediatas á este", como se vé en la de Cervantes que acabo de citar »un hidalgo de los »de lanza &c."

2ª »Las que recaen sobre el verbo, si con»sisten en adverbios ó frases adverbiales, le si»guen por lo comun ó le anteceden inmediata-

»mente", como en la misma, la frase adverbial »no ha mucho tiempo que."

3.ª »Si hay varios complementos que expre»sen el objeto, el término, el motivo, el lugar &c., »conviene anteponer, como lo hizo Cervantes, »alguno de estos últimos", porque puestos todos despues del verbo habrian arrastrada la cláusula.

4.ª »Cuando los complementos que siguen al »verbo son poco mas ó menos de la misma ex»tension, su órden es el siguiente: 1.º el objeto, »ó como se dice en gramática, el acusativo: 2.º el »término, ó gramaticalmente el dativo: 3.º los »complementos indirectos, ó refiriéndonos á las »lenguas que tienen declinacion, el ablativo:

1.º 2.º

»v. gr. »voy á enviar este libro á un amigo por

3.º

»el correo. Mas si alguno de ellos fuese mas largo »que los otros, se dejará para el último." Por ejemplo, en este dicho de Madama de Maintenon »el »Rey no confia los negocios á gente sin devocion", está bien observado el órden lógico; pero si hubiese dicho: »no confia el mando de sus ejér»citos á incrédulos", la cláusula no hubiera estado tan bien construida como diciendo: »no con»fia á incrédulos el mando de sus ejércitos." Téngase cuidado con esto, que es importante.

Cláusula compuesta »es la que contiene dos ó »mas proposiciones principales", como esta de Escipion Africano: »Romanos, en tal dia como este »vencí yo á Anibal, y sujeté á Cartago: vamos á

»dar gracias á los Dioses inmortales." Las diferentes proposiciones principales de que consta una cláusula compuesta, se llaman *miembros*; las incidentes y los complementos, *incisos*. Si las proposiciones principales no estan ligadas entre sí por medio de conjunciones expresas, relativos, gerundios &c., se llama la cláusula *suelta*; tal es la que acabamos de ver. Pero si estuvieren enlazadas unas con otras por medio de conjunciones, relativos &c. como en esta »si los Macedonios saben pelear con los hombres, los Escitas saben resistir al hambre y á la sed", la cláusula se denomina entonces periódica, ó *período*. El estilo en que dominan las primeras, se llama estilo *cortado*, y aquel en que abundan mas las segundas, *periódico*: y ambos son buenos cuando, segun la naturaleza de la composicion y el carácter general que exige, debe predominar uno ú otro. Así, porque las cláusulas sueltas dan ligereza y rapidez al estilo, y las periódicas cierta magestuosa gravedad, el estilo cortado predomina en las obras históricas, y el periódico en las oratorias. Pero en todas conviene mezclarlos aunque en diversas proporciones, porque cualquiera de ellos cansa y empalaga continuado mucho tiempo.

Los retóricos dan diferentes denominaciones á los períodos, segun el número de miembros de que constan, y los llaman *bimembres*, *trimembres*, *cuadrimembres*, cuando tienen dos, tres, cuatro: *rodeo periódico*, cuando pasan de este número; y si son tan largos que apenas puede bastar

la respiracion para pronunciarlos de seguida, *tasis* ó extension. Tambien los denominan por la especie de conjuncion, ó la naturaleza de la palabra, que encadena sus diversas proposiciones: y en consecuencia los dividen en *condicionales*, *causales*, *relativos* &c. Finalmente, llaman *prótasis* á la primera parte en la cual queda todavía imperfecto el sentido, y *apódosis* á la segunda que le completa. Todo esto de nada sirve en la práctica; pero lo advierto para que se entienda esta escolástica tecnología cuando se encuentre en los autores. Lo que sí es muy útil, es ejercitar á los principiantes, haciéndoles componer: 1.° cláusulas compuestas de corta extension; y 2.° periódicas, que progresivamente irán siendo mas largas, hasta que habiendo adquirido bastante soltura, puedan ir haciendo ya breves composiciones en que alternadamente se mezclen cláusulas cortas y largas, simples y compuestas, sueltas y periódicas; para que una vez adiestrados en coordinarlas y reunirlas, no tengan que cuidar en lo sucesivo mas que de los pensamientos y sus formas, de la eleccion de las expresiones, y de los demas requisitos que exija el género de composicion que se les encargue.

CAPITULO II.

Reglas relativas á las cualidades que deben tener todas las cláusulas, cualesquiera que sean su extension y su forma.

A cinco pueden reducirse las de una cláusula bien construida, y son, claridad, unidad, energía, elegancia y armonía. Las explicaré con alguna extension, porque la buena coordinacion de las cláusulas es tan necesaria en todo género de composiciones, que jamas será demasiado el cuidado que en esta parte pusiéremos.

ARTICULO PRIMERO.

Claridad.

»Consiste en que se evite con el mayor cui»dado toda oscuridad ó ambigüedad en el senti»do", y no es tan fácil como parece no cometer en esta parte defecto alguno. La oscuridad ó ambigüedad en el sentido puede resultar, ó de la mala eleccion de las expresiones si estas son en sí mismas oscuras ó equívocas, ó de su mala coordinacion. De la que consiste en la mala eleccion de las expresiones, ya se habló en otro lugar; ahora se trata de la que proviene de una coordinacion defectuosa. Todas las lenguas estan expuestas á oscuridades y ambigüedades nacidas de una mala

coordinacion de las palabras; y aun en latin, el cual por su declinacion está menos sujeto á ellas, nos da algunos ejemplos Quintiliano. En español, en frances, y en las demas lenguas que no tienen declinacion, es necesario poner mas cuidado en evitarlas. Para esto es menester lo primero observar exactamente las reglas de la gramática en cuanto pueden prevenir tales ambigüedades. Pero como puede haberlas sin trasgresion de los preceptos gramaticales, y en castellano no pueden indicarse siempre por la sola terminacion las relaciones de unas palabras con otras, y muchas veces es necesario hacerlas sensibles por solo el lugar que ocupan: es regla esencial que „cada „palabra se coloque en el parage que mas clara„mente haga ver cuál es aquella á que se refiere." Esta regla general puede bastar; pero á mayor abundamiento daré otras mas particulares, citando ejemplos que hagan inteligible su aplicacion y que al mismo tiempo demuestren su importancia, pues se verá cuán fácil es tener algun descuido en esta parte.

1ª »Los adverbios y frases adverbiales que »limitan la significacion de alguna palabra ó ex»presion, deben colocarse inmediatamente des»pues de ella." »Por grandeza, dice Adisson citado por Blair, no entiendo *solamente* el ta»maño de un objeto, sino la extension de toda »una perspectiva." Colocado de esta manera el adverbio *solamente*, limita ó modifica el verbo *entiendo*; y se le pudiera preguntar al autor:

si no entiende *solamente*, qué mas hace que entender. Si le hubiera puesto despues de la palabra tamaño, estaria aun peor: y le preguntaríamos: qué mas entendia que el tamaño de un objeto, si su color, su figura &c. Se ve pues que debió colocarse despues de la palabra *objeto*, que es la que realmente y en su intencion modifica: porque si entonces le preguntásemos, qué entendia mas que el tamaño de un objeto; venia bien la respuesta que da, »la extension de toda una »perspectiva." Todavía estaria mejor colocado, si juntando con él la negacion, hubiese dicho: »por »grandeza entiendo, *no solamente* el tamaño de »un objeto particular, sino &c."; porque en este caso la frase adverbial, *no solamente*, se refiere á lo que sigue, y no puede haber ambigüedad.

2.ª »Los complementos, las proposiciones in»cidentes, y en general todas las circunstan»cias de la accion ó el estado que enuncia el »verbo, deben ponerse en el parage que me»jor indique cuál es la idea á que se refieren." Así, cuando Cervantes en el primer capítulo del Quijote dice: »en resolucion él (D. Quijote) se »enfrascó tanto en su lectura (la de los libros de caballería) que se le pasaban las noches *leyendo* »de claro en claro, y los dias de turbio en tur»bio", el gerundio *leyendo* está mal colocado: 1.º porque parece que se refiere á la frase adverbial »de claro en claro"; y 2.º porque separa del verbo *pasaban* el sugeto y la modificacion, que en esta expresion deben ir unidos para formar la

frase entera »pasarse las noches de claro en claro", la cual es una especie de fórmula, ó como dicen los franceses, *une phrase faite*. Si hubiese dicho que se le pasaban *leyendo* las noches &c., estaria mejor la cláusula; pero aun habria una ligera ambigüedad, porque al pronto pareceria que *las noches* se referia al gerundio que antecede. Si hubiese antepuesto este al verbo, diciendo »que »*leyendo* se le pasaban las noches de claro en cla»ro, y los dias de turbio en turbio", no habria ya ambigüedad, pero sí cierta inversion algo violenta. Por tanto hubiera sido mejor variar la expre»sion y decir: »se enfrascó tanto en su lectura, »que embebecido en ella, se le pasaban las noches »de claro en claro, y los dias de turbio en turbio."

En un terceto de la Epístola moral de Rioja hay tambien una coordinacion anfibológica, dice así:

Mas precia el ruiseñor su pobre nido
de pluma y leves pajas, mas sus quejas
en el bosque repuesto y escondido;
Que agradar lisonjero las orejas
de algun Príncipe insigne, aprisionado
en el metal de las doradas rejas.

Aquí bien conocemos que la intencion del autor es contraponer el estado de libertad al de esclavitud, y por tanto que el adjetivo *aprisionado* se refiere al ruiseñor; pero tal como está, parece que modifica al substantivo *Príncipe insigne* que inmediatamente le precede. La cláusula pues estaria mejor construida si hubiese dicho

Que de un Príncipe insigne las orejas

lisonjero agradar, aprisionado
en el metal de las doradas rejas.

3.ª „Los artículos conjuntivos *quien*, *que*, „*cual*, *cuyo* &c. deben colocarse despues de su „antecedente." A esta regla falta la siguiente cláusula citada por Blair: „Locura es armarnos contra „los accidentes de la vida amontonando tesoros, „contra los cuales nada puede protegernos sino „la benéfica mano de nuestro Padre celestial", porque parece que el conjuntivo *cuales* se refiere á *tesoros*, cuando en la intencion del autor se refiere á *los accidentes de la vida*. Debió pues decirse: „locura es creer que amontonando tesoros „podemos armarnos contra los accidentes de la vi„da, contra los cuales" &c. Es mas: aun cuando por el contexto ú otra circunstancia no podamos dudar del sentido; sin embargo, si las palabras relativas estan fuera de su lugar, habrá una ambigüedad momentánea que es preciso evitar. Por ejemplo, en esta cláusula de Addison. »Esta espe»cíe de ingenio estuvo muy en boga entre los »nuestros dos siglos hace, los cuales no le culti»varon" &c.; al momento de leer *los cuales* no sabemos si estas palabras se refieren á *siglos* que precede inmediatamente (y si el contexto lo permitiese á ellos las referiríamos en efecto) ó á *nuestros* que está mas arriba: y aunque asi que leemos, *le cultivaron*, ya no dudamos de que *los cuales* se refiere á *nuestros* y no á *siglos*; sin embargo el autor debió evitar esta momentánea ambigüedad, y construir la cláusula de este modo

»Dos siglos hace que esta especie de ingenio es»tuvo muy en boga entre los nuestros, los cua»les" &c. Para que esto no parezca nimiedad, sépase que ya Quintiliano censuraba al que en latin dijese: *vidi hominem librum scribentem*, y dá esta razon: »Pues aunque está claro que el »libro seria escrito por el hombre, y no el hom»bre por el libro; sin embargo la coordinacion »de las palabras era mala, y el autor por su par»te habia hecho ambiguo el sentido." *Nam etsi librum ab homine scribi oporteat, non certe hominem à libro: male tamen composuerat, feceratque ambiguum quantum in ipso fuit.*

4.ª Lo mismo debe decirse del pronombre *él*, *ella*, *ellos*, *ellas*, y del posesivo, *suyo*, *suya*, *su*, *sus*. Es menester que se coloquen de manera que no solo por el contexto sino por el lugar mismo que ocupan, se vea claramente á quién se refieren. Por ejemplo en esta cláusula: „César quiso „sobrepujar á Pompeyo; y las inmensas riquezas „de Craso le hicieron creer que él podria igua„lar la gloria de estos dos grandes hombres." El contexto muestra que los pronombres *le* y *él* se refieren á *Craso*; pero por la colocacion los referiríamos á *César*. No está pues bien construida. Lo estaria diciendo: „y al mismo tiempo Cra„so, envanecido con sus inmensas riquezas &c., „creyó que podria &c." En esta „Valerio fué á „casa de Leandro, y encontró á su hijo"; no sabemos si este hijo es el suyo ó el de Leandro. Si el autor quiso indicar el primero, debió decir:

„Valerio, que andaba en busca de su hijo, le en-
„contró en casa de Leandro."

Otros muchos ejemplos de construcciones ambiguas, ó á lo menos oscuras, pudiera citar; pero por estos pocos se puede ver cuánto cuidado es necesario para coordinar todas las partes de una cláusula con la debida claridad.

ARTICULO II.

Unidad.

„Consiste en que todas las partes de una cláu-
„sula esten tan estrechamente ligadas entre sí,
„que hagan en el ánimo la impresion de un solo
„objeto y no de muchos." Para conseguirlo se observarán las reglas siguientes:

1.ª „Dentro de cada cláusula se mudará la es-
„cena lo menos que se pueda." Esto quiere decir que en ella no se pase de una persona á otra; porque como siempre hay una dominante, esta debe regir y sobresalir, si es posible, desde el principio hasta el fin. Si yo dijese, por ejemplo,
„despues que *nosotros* anclamos, *ellos* me des-
„embarcaron, y *yo* fuí saludado por mis amigos,
„*quienes* me recibieron con las mayores muestras
„de cariño": aunque los objetos contenidos en estas proposiciones tienen bastante conexion, sin embargo, por esta manera de presentarlos, variando tantas veces de persona, *nosotros*, *ellos*, *yo*, *quienes*; aparecen tan desunidos, que casi se

pierde de vista su conexion. La cláusula pues tendria mas unidad, si se dijese: „Habiendo anclado, „desembarqué y fuí saludado por mis amigos, y „recibido &c." Por no haber observado esta regla, hay un pequeñito lunar en este bellísimo soneto de Argensola el mayor.

Tras importunas lluvias amanece,
coronando los montes, el sol claro;
salta del lecho el labrador avaro,
que las horas ociosas aborrece.
La torba frente al duro yugo *ofrece*
el animal que á Europa fué tan caro,
sale de su familia firme amparo,
y los surcos solícito enriquece.
Vuelve á la noche á su muger honesta,
que lumbre, y mesa, y lecho le apercibe;
y el enjambre de hijuelos le rodea.
Fáciles cosas cena con gran fiesta,
y el sueño sin envidia le recibe:
¡oh corte! ¡oh confusion! ¡quién te desea!

Como aquí la persona dominante que todo lo hace es el labrador, la unidad de la cláusula se destruye algun tanto cuando en el medio se introduce otra persona agente, por decirlo así, que es „el animal caro á Europa, el cual ofrece la torba „frente al duro yugo." Fácilmente pudo conservarse, diciendo:

Con duro yugo la cerviz guarnece
del animal que á Europa fué tan caro &c.

Tal como está, así que una nueva persona se ha presentado en la escena, creemos que continuará

en accion y que ella es la que sale, hasta que el contexto nos hace ver que es el labrador el que de nuevo se presenta. Esta puede parecer nimiedad. Sin embargo, á estas y otras pequeñeces es necesario atender cuando se quiere escribir completamente bien. Nótese asimismo que la expresion *con gran fiesta*, para significar, *con gusto*, *con placer*, es familiar, y no corresponde al tono de todo el soneto. La otra, *el sueño sin envidia*, es algo vaga, pues no dice con bastante precision si es el labrador el que no tiene envidia de los otros, ó estos los que no le envidian á él. Mejor hubiera sido: „el sueño sin „cuidados."

2.ª „Jamas deben acumularse en una misma „cláusula pensamientos tan inconexos entre sí, „que cómodamente pudieran dividirse en dos ó „mas cláusulas." Por ejemplo en esta de la vida de Ciceron por Midleton. „En este estado incómo„do de su vida pública y privada, Ciceron se vió „angustiado de nuevo por la muerte de su ama„da hija Tulia, acaecida poco despues de haberse „divorciado de Dolabela; cuyas costumbres y mal „genio le desagradaban en extremo." El objeto principal de esta cláusula es la afliccion de Ciceron, ocasionada por la muerte de Tulia: la circunstancia de haber muerto esta poco despues de su divorcio con Dolabela, puede entrar en la cláusula con propiedad; pero la añadidura del carácter de este es extraña al objeto principal, y destruye la unidad del pensamiento; pues estan-

do ya Dolabela divorciado de Tulia cuando esta murió, su buen ó mal genio y sus costumbres nada tenian ya que ver, ni con la afliccion de Ciceron, ni con la muerte de su hija. Y si una cláusula tan corta como la que acabamos de examinar, no tiene la debida unidad ¿cuánto mas fácil es que carezcan de ella las muy largas y complicadas?

3.ª „Es menester no introducir en las cláusu-„las paréntesis que cómodamente puedan evitar-„se." Estos, si no son muy oportunos, manifiestan que el escritor no supo introducir en su propio lugar los pensamientos que contienen. He dicho que no se introduzcan sin necesidad, y no que se eviten absolutamente, como lo previene Blair: 1.° porque todos los buenos escritores los han empleado; en Demóstenes son frecuentes, y en Ciceron hemos visto algunos en los pocos pasages suyos que he citado con otro motivo: 2.° porque á veces vienen con tanta naturalidad, que lejos de perjudicar á la unidad de las cláusulas en que se hallan, harian en ellas notable falta si se omitiesen. Ya se ha visto cuán oportuno es aquel de Cervantes. „No se curó de estas razones el arriero „(y fuera mejor que se curara, porque hubiera „sido curarse en salud) &c." Pues no lo es menos el siguiente, cuando en el cap. XVI., tratando de cómo D. Quijote yacia mal parado en el fementido lecho de la venta, y con todo se imaginaba que la hija del Castellano se habia enamorado de su gentil persona, dice: „Pensando pues en

„ estos disparates se llegó el tiempo y la hora (que „ para él fué menguada) de la venida de la Astu- „ riana." Paréntesis de esta clase son felicísimos, y en nada afean las cláusulas en que se introducen. Cervantes tiene otros varios igualmente oportunos.

4.ª „ Toda cláusula ha de cerrarse plena y per- „ fectamente." Esto quiere decir que deben acabar todas con aquella palabra en la cual el ánimo parece que desea reposar, y que no se añada ninguna circunstancia que ó debió omitirse, ó pudo colocarse en otra parte. Así, en esta cláusula de un autor ingles, en la cual, hablando de Burnet y de Fontenelle, dice: „ el primero no quiso aca- „ bar su erudito tratado (la teoría de la tierra) „ sin hacer el panegírico de la literatura moderna „ comparada con la antigua; y el segundo se deja „ caer tan groseramente en la censura de la poesía „ antigua, y preferencia de la moderna, que no „ pude leerle sin alguna indignacion; la cual „ ninguna calidad me excita tanto como la satis- „ faccion propia": la palabra *indignacion*, dice Blair, cerraba la cláusula; y el último miembro es una proposicion enteramente nueva, añadida al final verdadero.

ARTICULO III.

Energía.

„ Consiste en que las diversas partes de las

„cláusulas se coordinen de modo que presenten „el pensamiento total lo mas ventajosamente que „se pueda para que produzca la impresion que „se desea." Para esto la primera condicion es que la cláusula sea *clara* y *una* en los términos que acabamos de ver, pero aun se necesita algo mas. Pueden en efecto las cláusulas ser bastante claras, y tener la debida unidad; y sin embargo, por alguna circunstancia de su composicion, pueden no tener toda la energía que tendrian con una coordinacion mas feliz. Las reglas para que la tengan son las siguientes.

1ª „Limpiarlas de toda palabra inútil, es de„cir, que no añada algo al sentido." Estas pueden ser compatibles con la claridad y la unidad; pero debilitan las cláusulas, y las hacen lánguidas y arrastradas. Es necesario no expresar lo que facilmente se puede suplir. Así, cuando Cervantes (Quijote, parte I., capítulo V.) dice: „De cuan„do en cuando daba (D. Quijote) unos suspiros „que los ponia en el cielo, de modo que de nue„vo obligó á que el labrador le preguntase *le di„jese* qué mal sentia", hubiera hecho mejor en suprimir las dos palabras, *le dijese*, absolutamente inútiles, como cualquiera puede conocer; y la cláusula hubiera resultado mas enérgica. En esto es menester mucho cuidado: y si en la primera composicion se nos escaparon algunas palabras que sin inconveniente puedan suprimirse, es necesario, al tiempo de corregir lo escrito, cercenar aquellas superfluidades que ordinariamente

tiene el primer borrador. Por consiguiente, y con mayor razon:

2.ª „Deben limpiarse las cláusulas de todo „miembro redundante, esto es, que diga lo mis„mo que alguno de los precedentes." Porque así como cada expresion debe presentar una nueva idea, así cada miembro debe presentar un nuevo pensamiento. Por tanto, cuando Garcilaso dice (Egloga I.).

Ay cuán diferente era,
y cuán de otra manera:

y Lope, lib. XIX. de la Jerusalen,

Amó á Leonor Alfonso algunos años,
no fué Leonor de Alfonso aborrecida:

es claro que ambos hubieran hecho mejor en haber omitido el segundo verso, que como se ve no es mas que una repeticion del primero.

3.ª „No se multipliquen sin necesidad las pa„labras demostrativas y relativas." Así, en lugar de decir, por ejemplo, „en esta parte no hay „una cosa que nos disguste mas pronto que la „vana pompa del lenguage", seria mejor decir concisamente: „nada nos disgusta tan pronto co„mo &c." Cercenadas las superfluidades, la regla mas importante para dar energía á las cláusulas es la siguiente.

4.ª „La palabra ó palabras capitales ó enfá„ticas colóquense, en cuanto lo permita el genio „de la lengua, en el parage en que deben hacer „mas impresion." *Palabras capitales* ó enfáticas son las que representan la idea mas interesante

de un pensamiento; y no hay duda en que en todos hay siempre alguna que relativamente al fin con que le empleamos merece particular atencion, es la dominante, y forma, por decirlo así, la figura principal del cuadro. Cuál sea esta en cada caso particular, lo advertirá fácil y necesariamente el escritor; pues no puede ignorar cuál es la que mas particularmente quiere inculcar. Que estas palabras capitales deben ocupar un lugar distinguido y brillante para que resalte la idea que representan, es demasiado claro; pero cuál sea este, no es posible determinarlo por una regla general. Unas veces será el principio, otras el medio, otras el fin de la cláusula, segun las diferentes circunstancias. Sin embargo, por lo comun las palabras capitales se colocan al principio ó al fin; y así deberá hacerse, si la claridad no se opone, y el genio de la lengua lo consiente. La griega y latina, y en general las que tienen declinacion, permiten comunmente que cada palabra se ponga en el parage mas ventajoso; las modernas tienen en esta parte menos recursos. No obstante la española, italiana é inglesa, son mas libres que la francesa; y algunos escritores nuestros, sobre todo Cervantes, han usado sin violencia de bastante inversion; y á ella debe este último en gran parte la energía, dignidad y armonía de su estilo. Pero haya ó no lugar á la inversion, y cualquiera que sea el parage en que se coloquen las palabras capitales, lo importante es que

5.ª »Esten libres y desembarazadas de las

»otras que pudieran hacerlas sombra, por decir»lo así." Esto significa que cuando hay algunas circunstancias de tiempo, lugar &c., ú otras modificaciones; se coloquen de modo que no oscurezcan el objeto principal; regla bien observada en esta cláusula de un autor ingles citada por Blair. Va hablando de los poetas modernos comparados con los antiguos, y dice: »si al paso que »*solo* prometen agradar, aconsejan *secretamente* »é instruyen; pueden, *acaso ahora tambien co»mo antes*, ser tenidos *con justicia* por los mejo»res y mas ilustres autores." Esta es, dice con razon Blair, una cláusula bien construida. Contiene muchas modificaciones, todas necesarias, *solo*, *secretàmente*, *acaso*, *ahora*, *tambien*, *como antes*, *con justicia*: y sin embargo estan colocadas con tanta destreza, que no embarazan ni debilitan la cláusula, al paso que el objeto capital, á saber, *ser tenidos* (los poetas) *por los mejores y mas ilustres autores*, se presenta al fin limpio y desembarazado de circunstancias, y ocupa el lugar mas distinguido. Fácil cosa seria demostrar el mal efecto que hubiera producido una coordinacion diferente; mas esta observacion puede cualquiera hacerla por sí mismo. Consérvense las mismas palabras, pero distribúyanse de otro modo; y se verá que la cláusula resulta oscura, débil y arrastrada.

6.ª „Cuando hay varios complementos cir„cunstanciales ó modificativos, procúrese no po„ner muchos de seguida; sepárense, si es posible,

„interponiendo algunas palabras que no sean de „esta clase." Digo si es posible, porque alguna vez acaso no se podrá sin perjuicio de la claridad, y entonces esta es primero; pero con un poco de cuidado no sucederá con frecuencia. Para ejemplo de esta regla sirva esta cláusula que cita Blair. „Lo que yo tuve la honra de indicar á Vmd. hace „algun tiempo en la conversacion, no era un „pensamiento nuevo"; las dos circunstancias de tiempo y lugar, *hace algun tiempo*, *en la conversacion*, que aquí van juntas, harian mas efecto separadas de este modo: „lo que hace algun tiem„po tuve la honra de indicar á Vmd. en la con„versacion, no era un pensamiento nuevo."

7.ª „Las palabras homólogas colóquense se„gun sus grados de fuerza": es decir, obsérvese en su colocacion el órden que tuvieren entre sí las cosas ó ideas que representan, ya este órden sea de tiempo, ya de importancia, ya de intension &c. Palabras *homólogas* se llaman: 1.° varios sugetos referidos á un mismo atributo: 2.° varios atributos ó epítetos atribuidos á un mismo sugeto: 3.° varias circunstancias de una misma clase: 4.° una serie de objetos cuya enumeracion se hace. Cuando tales palabras concurren en una cláusula, es indispensable colocarlas con una gradacion constante de mas á menos, ó de menos á mas, en la cual se vea el órden que tienen entre sí los objetos mismos que representan.

1.° *Orden de tiempo.* Si yo dijese „asirios, ba„bilonios, persas, griegos, romanos, todos tuvie-

„ron la misma suerte", habria observado bien el órden con que estos Imperios se sucedieron. Pero si hubiera dicho „persas, asirios, romanos, griegos" habria faltado al órden cronológico con que debí enumerarlos.

2.° *De lugar.* Si yo dijese „el Imperio Romano comprendia en su vasta extension la España, „la Galia, una parte de la Germania, la Italia „toda, la Grecia, el Epiro, la Ilyria, la Macedonia, la Tracia, el Ponto, el Asia menor, la „Siria, la Palestina, el Egipto, la Libia, la Mauritania", habria observado bien el órden topográfico de estas varias provincias: porque habiendo empezado por las mas occidentales de Europa, las habia recorrido por su órden hasta las mas orientales; y volviendo luego por el Africa, habia seguido el órden inverso para venir á cerrar el círculo en la parte mas occidental. Mas si hubiese saltado de unas á otras sin atender á su respectiva situacion habria faltado á la regla.

3.° *De importancia.* Si se dice „grandes, nobles, plebeyos", ó en orden inverso, segun el fin con que se haga la enumeracion „plebeyos, „nobles, grandes", la gradacion está bien observada; pero se faltaria á ella si se dijese „grandes, plebeyos, nobles", ó „nobles, plebeyos, „grandes."

4.° *De intension* ó fuerza. Si yo digo „los vicios nos enervan, nos esclavizan, nos embrutecen", los tres verbos estarán colocados segun

sus grados de fuerza, subiendo de menos á mas; pero si invertido el órden dijese „nos esclavizan, „nos embrutecen, nos enervan", no habria gradacion ninguna, y la colocacion por consiguiente seria defectuosa.

Me he detenido tanto en esta regla, porque siendo muy importante ninguno la ha propuesto con claridad; y aun el mismo Blair ha confundido la concatenacion de las frases, de que luego hablaré, con la colocacion graduada de las palabras que corresponde á la gradacion en las ideas, ó al *climax* de que se habló tratando de las formas.

8.ª „Cuando haya una cláusula de miembros „desiguales déjese para el último el mas largo, „si las circunstancias lo permiten." Por ejemplo, en lugar de decir „nos lisonjeamos creyendo que „hemos abandonado nuestras pasiones, cuando „ellas nos abandonan" seria mas enérgico invertir el orden de ambos miembros y decir: „cuan„do nos abandonan las pasiones, nos lisonjeamos „creyendo que las hemos abandonado."

9.ª Si ser puede „no se concluyan las cláusu„las, ni aun cada uno de sus miembros, con un „pronombre, un adverbio, ú otra de las partes „menores del discurso, á no ser que estas sean „las palabras capitales", como en esta: „en su „prosperidad mis amigos no oirán hablar de mí „*jamas*; en su adversidad *siempre*", en la cual siendo los adverbios *jamas* y *siempre* las palabras enfáticas, estan muy oportunamente co-

locados al fin de sus respectivas proposiciones.

10ª „Cuando en los diferentes miembros de „una cláusula se comparan ó contraponen entre „sí varias ideas, se debe observar igual contraste „en las palabras y en su colocacion." En el paralelo que Pope hace de Homero y Virgilio, está perfectamente observada esta regla. Empieza así: „Homero era el mayor genio; Virgilio el mayor „artista: en el uno admiramos el hombre; en el „otro la obra &c." (véase en Blair). Aquí, ademas del contraste bien observado, hay tambien lo que los Retóricos llaman *igualdad de miembros*; porque en efecto, los dos que se contraponen en todo el paralelo, son casi iguales en extension. Las cláusulas construidas de este modo, cuando el asunto mismo las pide y no son muy frecuentes, tienen cierta gracia; pero es menester no multiplicarlas, porque en ellas se descubre demasiado el estudio del escritor.

11ª „Cuando en los miembros de una cláu„sula hay ideas que se corresponden entre sí, co„lóquense en órden paralelo las palabras que las „expresan." Por ejemplo, Cervantes (Quijote, parte I., capítulo XIV.) dice por boca de Quite„ria. El que me llame *fiera y basilisco*, *déjeme* „como cosa perjudicial y mala; el que me llama „*ingrata*, no me sirva; el que *desconocida*, no „me *conozca*; quien *cruel*, no me *siga*: que esta „*fiera*, este *basilisco*, esta *ingrata*, esta *cruel* y „esta *desconocida* no los *buscará*, *servirá*, co„*nocerá* ni *seguirá* en ninguna manera." Y poco

mas arriba habia dicho tambien, „quéjese el *en-*
„*gañado*, desespérese aquel á quien le *faltaron*
„las *promesas*, confíese el que yo *llamare*, ufá-
„nese el que yo *admitiere*; pero no me llame
„cruel ni homicida aquel á quien yo no *prome-*
„*to*, *engaño*, *llamo* ni *admito*." En estos dos pasages la simetría hubiera sido mas perfecta, si en el primero hubiera puesto *cruel* despues de *desconocida*, y en el segundo *engaño* antes de *prometo*. A esto llaman los Retóricos *correspondencia*, y de ella debemos decir lo mismo que de las contraposiciones, á saber, que no se repitan mucho estas compasadas coordinaciones, ni se vea que el escritor anduvo á caza de ellas, como algun tanto se deja traslucir en las citadas de Cervantes; es menester que vengan naturalmente. Mas cuando la clase misma de los pensamientos contenidos en la cláusula las exige, no es indiferente observar en la colocacion de las palabras el órden que indica la correspondencia de las ideas. Ciceron tiene en esto mucho cuidado: y aunque parece ya nimio, no obstante en muchos pasages da notoria energía á sus cláusulas la bien observada relacion de las ideas que se corresponden entre sí. Tal es este magnífico período de la oracion *pro Quintio*. *Si veritate amicitia, fide societas, pietate propinquitas colitur: necesse est istum qui amicum, socium, affinem vita ac fortunis spoliare conatus est; vanum se, et perfidiosum, et impium esse fateatur*. Traduciré literalmente, para conservar en castellano la correspondencia que

se observa en el latin. „Si con la *veracidad* se „conservan las *amistades*, con la *buena fe* las „*sociedades* mercantiles, y con la *piedad* (res„petuoso cariño) *los parentescos*: preciso es que „el hombre que ha intentado privar de la vida „y de los bienes á un *amigo*, á un *socio*, á un „*pariente*; sea *falso*, *pérfido* é *impio*."

ARTICULO IV.

Elegancia.

Doy el nombre de elegancias á las que los retóricos vulgares llaman figuras de palabras; porque bien examinadas estas se ve, como ya dije en otro lugar, que nada tienen de comun con las formas de los pensamientos, que son á las que con propiedad conviene el título de figuras; ni son otra cosa que unas cuantas maneras de construir las cláusulas con cierta belleza y gracia, y aun á veces tambien con energía. Estas elegancias consisten en omitir ó no omitir ciertas palabras cuando en rigor pudiera hacerse, en repetir alguna ó algunas cuando pudiera evitarse esta repeticion, y en reunir varias análogas entre sí por el sonido, por los accidentes gramaticales, ó por el significado.

Elegancias que consisten en omitir ó no ciertas palabras.

1.° Cuando al presentar una série de objetos,

queremos que cada uno sea considerado en particular; expresamos la conjuncion que indica su enlace, y que en rigor pudiera omitirse por elípsis. Así Cervantes, describiendo el estrago que los turcos hicieron en un pueblo, dice: „poco le „valia al sacerdote su santimonia, y al fraile su „retraimiento, y al viejo sus nevadas canas, y al „mozo su juventud gallarda, y al pequeño niño „su inocencia simple; que de todos llevaban el „saco aquellos descreidos perros."

Tambien se obtiene el mismo efecto dando á cada sugeto su verbo, ó lo que es lo mismo, presentando el pensamiento bajo la forma llamada *distribucion.* Por ejemplo, Cervantes en el prólogo del Quijote: „Procurad que leyendo vuestra „historia el melancólico se mueva á risa, el ri„sueño la acreciente, el simple no se enfade, el „discreto se admire de su invencion, el grave no „la desprecie, ni el prudente deje de alabarla."

2.° Al contrario, cuando queremos presentar reunidos los objetos y como aglomerados en uno solo, para que así amontonados hagan una impresion mas fuerte que la que harian presentados con separacion; omitimos las conjunciones que en rigor gramatical podríamos emplear. Así Lope (Circe, lib. 1.), hablando del convite que Circe dió á los Griegos enviados por Ulises, dice que ellos, depuesto ya el miedo,

Comen, hablan, blasonan, rien, brindan,
hasta que al sueño la memoria rindan.

Con el mismo objeto referimos tambien muchos

nombres á un solo verbo; y omitiendo al mismo tiempo las conjunciones, damos á la cláusula notable fuerza y energía. Así lo hace el Maestro Leon en la profecía del Tajo, diciendo:

Llamas, dolores, guerras,
muertes, asolamientos, fieros males,
entre tus brazos cierras.

Y Cervantes (Quijote, part. I. cap. I.) dice que á D. Quijote se le llenó „la fantasía de todo aquello „que leia en los libros, así de encantamentos, co„mo de pendencias, batallas, desafios, heridas, „requiebros, amores, tormentas y disparates im„posibles."

Elegancias que consisten en repetir alguna palabra.

Cuando queremos que una idea se grave profundamente en el ánimo de aquellos á quienes dirigimos la palabra; como para esto el medio mas seguro es repetirles su nombre ó signo, lo hacemos así, aunque segun el rigor gramatical pudiéramos omitirle, y lo que es mas, aun cuando gramaticalmente sea un verdadero pleonasmo. A esto se llama en general *repeticion*; y este nombre genérico bastaba. Mas como las palabras repetidas pueden ocupar distintos lugares en la cláusula, y su repeticion puede ir acompañada de muy variadas circunstancias; los retóricos han distinguido con arreglo á esto varias especies de repeticiones, y han dado á cada una su nombre

particular. Y aunque hubiera podido y debido excusarse tan prolija nomenclatura; ya que la han inventado, indicaré brevemente cuáles son estas varias especies de repeticion y sus respectivos nombres, para que cuando se encuentren estos en los libros se entienda lo que significan.

1.ª Si la palabra se repite al principio de incisos, miembros ó cláusulas, conserva esto el nombre genérico de *repeticion*. Tal es la ya citada de Ciceron: *Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas: Nada* tratas, *nada* maquinas, *nada* piensas &c."

2.ª Si la palabra se repite al fin de incisos, miembros ó cláusulas, la repeticion se llama *conversion*. Ejemplo tomado del mismo Ciceron: „A „varios les ha sido levantado el destierro *por un* „*muerto*: el derecho de ciudadano ha sido conce„dido, no solo á particulares pero aun á provin„cias y naciones enteras, *por un muerto*: las ren„tas públicas han sido disminuidas con infinitas „exenciones *por un muerto*." *De exilio reducti sunt à mortuo: civitas data, non solum singulis, sed etiam nationibus et provinciis universis, à mortuo: immunitatibus infinitis sublata vectigalia à mortuo* (Filípica 1.)

3.ª Cuando dos ó mas cláusulas empiezan por una misma palabra, y acaban con otra que sea tambien la misma en todas ellas, aunque distinta de aquella con que empiezan, como en esta de Ciceron, *pro Milone: Quis eos postulabit? Apius. Quis produxit? Apius.* „¿Quién los pidió (los tes-

„tiges?) Apio. ¿Quién los presentó? Apio?"; se llama esto *complexion*.

4ª Cuando una palabra se repite consecutivamente en un mismo inciso, como en esta del mismo (Catilin. I.) *Vivis, vivis, non ad deponendam, sed ad confirmandam audaciam.* „*Vi*„*ves, vives*, no para disminuir, sino para aumen„tar tu osadía", se llama *reduplicacion*.

5ª Cuando se repite al principio de un inciso la última palabra del que inmediatamente le precede, como en esta de Virgilio:

. . . . . *Sequitur pulcherrimus Astur*
Astur equo fidens . . . . . .
Síguese á estos el hermoso *Asturo*,
Asturo en su caballo confiado.

Se llama *conduplicacion*.

6ª Si se empiezan dos ó mas incisos ó miembros con palabras tomadas del antecedente, aunque en este no sean precisamente las últimas, se llama *concatenacion*. Tal es esta traducida de Cicerón. „*El lujo nace* en la capital; *del lujo* resulta „necesariamente *la avaricia*; *de la avaricia* se „origina *la osadía*; *de la osadía* se engendran „todos los delitos y maldades." *In urbe luxuries creatur; ex luxuria existat avaritia necesse est; ex avaritia erumpit audácia; inde omnia scelera ac maleficia gignuntur.* (Pro Roscio Amerino.) Cervantes tiene una tan graciosa que no quiero omitirla. En la parte I. del Quijote, cap. XVI., hablando de la pelea que en el camaranchon de la venta se armó entre Maritornes, el ventero, Don

Quijote, Sancho y el arriero, añade: „Y así como suele decirse *el gato al rato, el rato á la cuerda, la cuerda* al palo; daba el arriero á *Sancho, Sancho á la moza, la moza* á él, el ventero á *la moza*, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo." Francisco de Figueroa, en la Egloga *Tirsis*, ofrece tambien esta bellísima.

Alcipe ama á *Damon*, *Damon* á Clori,
arde *Clori* por *Tirsi*, *Tirsi* ingrato
por *Dafne*, *Dafne* está entregada á *Glauco*,
en *Glauco* no hay amor.

Por todos estos ejemplos, que de intento he multiplicado, se puede ver lo ya indicado, á saber, que no se debe confundir la concatenacion de las frases con la gradacion en las ideas, porque son cosas absolutamente distintas. Siempre que haya concatenacion en las frases, hay tambien, como ya dije en otro lugar, gradacion en las ideas; pero no al contrario. Recuérdense los ejemplos que antes dí de varias gradaciones, y se verá que en ellos no hay concatenacion.

7ª. Cuando la primera palabra de una frase es la misma que la última, se llama esto con una voz griega *Epanadiplosis*, i, e, sobre reduplicacion. Tal es esta de Virgilio.

Multa super Priamo rogitans, super Hectore multa.

Mucho acerca de Priamo queria
saber, y de Hector preguntaba *mucho*.

Así en este adagio latino: *Crescit amor nummi, quantum ipsa pecunia crescit*; y en su tra-

duccion: *Crece* el amor del dinero, cuanto el mismo dinero *crece.*

8.ª Si una frase está compuesta de las mismas palabras que la antecedente pero invertido el órden y los casos, de modo que la que en la primera fué, por ejemplo, sugeto, sea en la segunda atributo, ó la que en aquella estaba en nominativo, esté en esta en ablativo, y al reves; se llama con palabra técnica *conmutacion*, y en término vulgar *retruécano.* Tal es esta, traducida de Ciceron. „En llegando á este punto (habla „del abuso de dar oidos á las delaciones domés„ticas) *los esclavos* vienen á ser *los amos*, y *los amos los esclavos.*" *Fit in dominatus servitus, in servitute dominatus.* (*Pro Dejotaro.*) En los epigramas pueden tener alguna gracia, como en este del Venerable Palafox.

Marques mio no te asombre;
rie y llora, cuando veo
tantos hombres sin empleo,
tantos empleos sin hombre.

Acerca de todas estas especies de repeticiones se debe tener presente: que la simple repeticion puede usarse con alguna frecuencia, cuando la idea expresada por la palabra repetida sea en efecto muy interesante, atendidas todas las circunstancias; la reduplicacion y conduplicacion solo en lugares patéticos, y las demas raras veces; y esto en pasages que tengan algo de jocosos. Porque siendo, como son, verdaderos juegos de palabras; descubren visiblemente el artificio, y no pueden dejar

de parecer adornos estudiados y frívolos. Esto no se ha de entender tan literalmente que si alguna vez, aun en pasages serios, se nos ofrecieren con naturalidad, y el pensamiento mismo pidiere esta especie de construccion en la cláusula, dejemos de usarlas. Sin embargo, estemos seguros de que estos casos son raros: y así, se hallan tan pocos ejemplos de tales adornos en Ciceron, que ha sido menester recorrer todas sus oraciones para encontrar una ó dos conversiones, complexiones, conmutaciones &c.

A toda inútil repeticion de palabras se llama *batología*, palabra griega sobre cuyo orígen no estan de acuerdo los autores. Unos dicen que se debió al nombre del fundador de Cirene, llamado *Bato*, el cual suponen que tenia la costumbre de repetir cada cosa dos ó mas veces. Otros, á un mal poeta del mismo nombre que repetia un pensamiento con las mismas expresiones que habia empleado la vez primera; y otros finalmente á un pastor que hacia lo mismo. Y en efecto, Ovidio habló de él en aquel pasage del lib. II. de sus metamórfosis ó trasformaciones, en el cual refiere como Mercurio hurtó á Apolo el ganado que guardaba; y no habiéndole visto nadie hacer el robo sino un pastor viejo llamado *Bato*, rogó á este que no le descubriese, ofreciéndole en premio una vaca. El viejo lo prometió; pero dudando Mercurio de que cumpliese su palabra, se ausentó, mudó de forma, volvió, le preguntó si habia visto hácia qué parte habia ido el ganado que

estaba allí paciendo poco antes; y para tentar su codicia, le ofreció una vaca y un toro si le decia la verdad. El viejo entonces le respondió: »Ahora »poco *al pie de aquellos montes estaban, y es»taban al pie de aquellos montes.*"

. . . . . *Sub illis montibus, inquit, erant, et erant sub montibus illis,* por lo cual indignado Mercurio le trasformó, dice Ovidio, en la piedra llamada *index*, esto es, descubridora ó denunciadora. La verdad es que la palabra griega βατος significa tartamudo: y como los que lo son repiten dos, tres ó mas veces las sílabas iniciales de las palabras hasta que rompen á hablar, de aqui se llamaron *battos* á todos los que repetian sin necesidad una misma voz. Lo advierto, porque los señores Enciclopedistas no lo sabian á pesar de toda su erudicion; y queriendo dar la etimología de la palabra *batología*, no han hecho mas que repetir las inepcias de *Bato* el de Cirene, y el pastor de Ovidio.

Elegancias que consisten en reunir dentro de una cláusula palabras análogas por el sonido, los accidentes gramaticales, ó la significacion.

Hay en una cláusula reunion de palabras análogas por el sonido

1.° Cuando hay en ella varias en que se repite una misma letra, sea vocal ó consonante; lo cual se llama *aliteracion*. Luego veremos ejemplos tratando de la armonía imitativa, el solo

caso en que esto puede hacerse; pues no siendo para imitar el ruido ó movimiento de algun cuerpo, es un verdadero defecto contra la *eufonía*, suavidad ó melodía, cualidad general del estilo.

2.° Cuando se terminan dos ó mas de sus incisos ó miembros con voces cuya última ó últimas sílabas sean idénticas, lo cual se llama *asonancia*. Esto no es elegante sino en las lenguas griega, latina y otras en cuya versificacion no se conoce la rima; en las que la emplean como la nuestra, ya dejamos dicho que la reunion muy inmediata de palabras consonantes es un defecto en la prosa.

3.° Cuando en ella hay dos palabras *homónimas*, ó una *equívoca* repetida en dos distintas acepciones; lo cual en castellano se llama *equívoco*. De este juego de palabras ya queda prevenido que no se haga uso sino en composiciones jocosas.

4.° Cuando en ella se encuentran dos palabras que sin ser equívocas suenan casi lo mismo, y solo se diferencian en alguna letra ó sílaba. A esto se llama con término griego *paranomasía*, en latin *annominatio*. Tales son las palabras castellanas *amigo*, *amago*, *llana*, *llena*, y otras varias con que nuestro buen Gerardo Lobo compuso un romance jocoso, en el cual por esta razon pueden pasar. Mas en escrito que exija el tono serio, estan proscritas las tales paranomasias; porque son un juguetillo de palabras, mas pueril aun y frívolo que el de los equívocos. Sin

embargo hubo tiempo en que nuestros escritores las miraban como un precioso adorno del estilo, las buscaban de propósito, y las prodigaban aun en los escritos mas serios y magestuosos, afeando con ellas pasages tal vez hermosísimos. Lope de Vega, en el lugar ya citado de la Jerusalen, en que dice que Blanca tomó una lanza para defender su honestidad y atravesó con ella al moro que la habia traido á presencia del Saladino, continúa con esta magnífica octava, la mejor acaso de todo el poema, si no la hubiese echado á perder con una fria y ridícula paranomasia.

Alzase un grito en general espanto
por la region del viento vagaroso:
cércanla algunos, y revuelto el manto,
se la pone delante Anrin *famoso*.
Cual suele por las cumbres de Erimanto
con el venablo al jabalí cerdoso
el Arcade esperar, Blanca le espera,
Marte, aunque *mártir* de la turca esfera.

¡Qué último verso tan desgraciado! No solo la paranomasia de *Marte* y *mártir*, sino el equívoco de Marte por el Dios de la guerra, y por el planeta de su nombre; y como este gira en una esfera, fué menester que la Palestina en que estaban los turcos fuese *esfera turca*. En la Circe, canto I., dice tambien Ulises:

Y cuanto mas mi patria *espero*, *espiro*.

A Valbuena dicho se está que no se le quedarian en el tintero lindezas de esta clase. Así, en el libro IV., dice que al entrar Bernardo en la cáma-

ra de popa del navío en que iba Orimandro, vió que estaba

De persianos tapices entoldada,
y allí á una bella dama un Rey rendido
de aspecto bravo; bien que ya no lo era,
que le habia vuelto amor de *acero en cera.*

Se reunen palabras análogas por los accidentes gramaticales.

1.° Cuando en una cláusula hay varias, derivadas de un mismo radical; v. gr. en esta de Ciceron: »ut tum ad *senem senex* de *senectute*: sic »hoc libro ad *amicum amicissimus* de *amicitia* »scripsi" (*de amicitia*). »Así como dediqué á un »*viejo* mi tratado de la *vejez*, así ahora envio este »de la *amistad* á un *amigo.*" A esto llaman *derivacion.* Su uso puede tener alguna gracia en las lenguas que tienen declinacion; en la nuestra, lejos de añadir elegancia á las cláusulas, destruiria la que tuviesen por otra parte. Sin embargo Lope, que habia encontrado esta fruslería en su retórica, no perdió la ocasion de introducirla para que se viese que no le era desconocida. En la Circe, canto 1., dice que despues que fué

por los engaños de Sinon vengada
la *fama infame* del *famoso* Atrida,

Ulises se embarcó &c.

2.° Cuando se emplea una misma bajo diferentes formas gramaticales, como un adjetivo en sus varias terminaciones, un sustantivo en sus dos números, un verbo en diferentes tiempos, modos

ó personas; v. gr. »*llenos* estan los libros, *llenas* »estan las historias."

3.° Cuando se terminan dos ó mas incisos ó miembros con nombres puestos en un mismo caso, ó con tiempos homólogos de verbos en la misma persona, á lo cual llaman *cadencia igual.* En varios casos hay tambien asonancia, pero no siempre. Por ejemplo, en el verso de Lope ya citado »comen, hablan, blasonan, rien, brindan" hay cinco incisos formados por terceras personas; pero no hay *asonancia* ni *consonancia.*

De estos dos últimos adornos, poquísimo importantes, no hay inconveniente en usar, cuando por la afinidad lógica de las ideas resulta que las palabras que las expresan tienen entre sí la afinidad gramatical en que ellos consisten; pero se ha de evitar la *cacofonía* que puede resultar de poner muy cerca unas de otras palabras que tienen unas mismas sílabas iniciales ó finales: esto aun en latin, que en castellano, respecto de las últimas ya está dicho que se debe evitar su concurrencia.

Habrá en la cláusula reunion de palabras análogas por su significacion.

1.° Si en ellas se encuentran dos ó mas de las llamadas sinónimas, pero sin indicar que se diferencian algo en su significado. Tal es esta de Ciceron: *Non feram*, *non patiar*, *non sinam.* »No lo sufriré, no lo toleraré, no lo permitiré." (Habla de que Catilina estuviese mas en Roma). Para que la sinonimia sea tolerable es menester

que haya gradacion de ideas entre los términos sinónimos y que se coloquen segun ella, como en la que se acaba de citar. Al uso de sinónimos sin gradacion se llama *datismo*, nombre que segun dicen se dió á este defecto, porque el persa Datis que mandó las tropas de Darío en la batalla de Maraton, queriendo dar á entender que sabia la lengua griega amontonaba sin discernimiento voces que venian á decir una misma cosa; v. gr. las equivalentes á estas expresiones castellanas: »Me alegro, me regocijo, estoy contento, tengo »placer."

2.° Cuando al reunir términos sinónimos se indica que no lo son del todo, haciendo sentir su diferencia; lo cual se llama *paradiástole*, palabra griega que significa separacion ó distincion de cosas que estaban mezcladas ó confundidas. Así Ciceron hace ver la diferencia que hay entre los dos verbos latinos, *amare*, *diligere*; y por la traduccion se verá igualmente que los dos castellanos, *amar*, *querer*, que les corresponden, no son perfectamente sinónimos. Dice pues, escribiendo á un amigo (Ep. lib. 9. ep. 14.) *Quis erat qui putaret ad eum amorem, quem erga te habebam, posse aliquid accedere? Tantum accessit, ut mihi nunc denique amare videar, antea dilexisse,* »¿Quién creeria que el cariño que te pro»fesaba hubiese podido crecer? Pues ha crecido »tanto, que me parece que ahora es cuando ver»daderamente te *amo*, y que antes te *queria* sola»mente." Este uso de los sinónimos no solo no es

reprensible; sino que introducido con oportunidad es muy útil para fijar el valor preciso y exacto de las palabras. Digo con oportunidad; porque si se quiere siempre andar á caza de estas pequeñas diferencias en la significacion de las palabras sinónimas, se parará en sutilezas. Séneca tiene algunas bellas *paradiástoles*; pero abusó de ellas demasiado, y este es uno de los defectos de su estilo.

ARTICULO V.

Armonía.

Dos cosas hay que considerar en la armonía de las cláusulas: 1.° el sonido ó modulacion agradable en general, sin expresion ó imitacion alguna: 2.° la disposicion artificiosa de los sonidos, para que expresen ó imiten alguna cosa. Lo primero se llama melodía ó suavidad, como ya se dijo, y tambien *armonía*; y lo segundo *armonía imitativa.*

Armonía general de las cláusulas.

Esta depende de dos cosas, de las expresiones y de su coordinacion. De la que resulta de la buena eleccion de las expresiones, ya dije lo bastante en otra parte; ahora toca hablar de la que consiste en su coordinacion musical. Esta depende tambien de dos circunstancias, que son: la buena distribucion de los miembros é incisos de las cláusulas, y su cadencia final.

Todo cuanto se puede enseñar sobre la primera, se reduce á que los miembros de todas las cláusulas, y en cada uno de ellos sus respectivos incisos si los tuviere, esten distribuidos de modo que la respiracion no se fatigue para recitarlos, y que las pausas de sentido mayores y menores caigan á tales distancias, que estas tengan entre sí cierta proporcion musical que se llama *ritmo* ó *número*; aunque este último es mas propiamente la melodía de las voces de muchas sílabas, cuando por una feliz mezcla de consonantes y vocales, y de sílabas breves y largas son agradablemente sonoras. Investigaciones filosóficas sobre este punto y preceptos genéricos, serian inútiles para los que no tengan oido delicado; para los que le tienen, él es el mejor maestro. Un solo ejemplo de Cervantes, cuyo estilo es notablemente armonioso, enseñará lo que es esta coordinacion musical de las cláusulas mucho mejor que las reglas mas prolijas. Dice así en un pasage de la Galatea. »En el mismo punto que los ojos de Te»lesio miraron la sepultura del famoso pastor Me»liso; volviendo el rostro á toda aquella agrada»ble compañía, con sosegada voz y lamentables »acentos les dijo: Veis allí, gallardos pastores, »discretas y hermosas pastoras: veis alli, digo, la »triste sepultura donde reposan los honrados hue»sos del nombrado Meliso, honor y gloria de nues»tras riberas. Comenzad pues á levantar al cie»lo los humildes corazones, y con puros afectos, »abundantes lágrimas, y profundos suspiros, en-

»tonad los santos himnos y devotas oraciones, y »rogadle tenga por bien de acoger en su estre»llado asiento la bendita alma del cuerpo que »alli yace." Estas son dos cláusulas completamente armoniosas: las expresiones son en sí mismas melodiosas, porque constan de palabras llenas y sonoras: estan artificiosamente coordinadas para aumentar la melodía; y los miembros é incisos estan distribuidos con cierta proporcion armónica. El que quiera formar su oido á la armonía general de la prosa lea mucho á Ciceron, el mas armonioso de todos los escritores antiguos y modernos.

En cuanto á la cadencia final, que por ser la parte mas sensible al oido es la que pide mayor cuidado, la única regla importante que puede darse es, que »en las composiciones oratorias, en »las cuales se requiere mas pompa y ornato que »en ninguna otra de prosa, el sonido debe ir cre»ciendo hasta el fin: que en general, así como »deben reservarse para los últimos los miembros »mas largos, asi estos deben terminarse con las »palabras mas llenas y sonoras, y que aun en los »escritos que exijen menos armonía no se colo»quen los monosílabos en el final de las cláusu»las." Véase, por ejemplo, cuan desagradable cadencia tiene esta cláusula de Mariana. »Repenti»na mudanza, confusion y peligro, uno de los »mayores en que jamas Castilla se vió"; y cuánto mas numerosa hubiera sido si hubiese dicho: »en »que jamas se vió Castilla."

Es necesario sin embargo observar que nunca deben ponerse seguidas muchas cláusulas musicalmente medidas, y que en general, aunque no debe desatenderse la armonía, no se ha de prodigar con exceso. Sobre todo, nunca se sacrifiquen á lo grato del sonido la claridad, la precision, la energía, la concision y la naturalidad del estilo.

Armonía imitativa.

Esta tiene dos grados: el primero es cierta conveniencia vaga y genérica del sonido dominante en una cláusula con la naturaleza del pensamiento que contiene; el segundo consiste en la analogía particular que tienen con algun objeto los sonidos empleados para describirle. Ambos grados, y particularmente el primero, pueden convenir hasta cierto punto á la prosa mas humilde; pero en general, y sobre todo el último, son mas propios de la poesía.

En órden al primero, todos saben por experiencia que, cuando hablamos, cada alocucion pide su tono particular de voz; y que no es el mismo el de un discurso tranquilo que el de una disputa acalorada, el de una arenga pública que el de una conversacion familiar. Este tono pues de voz que emplea y varía el que habla, segun es el asunto de que trata, es el que se ha de imitar cuando se escribe; dando á los sonidos de cada cláusula en cuanto se pueda aquella disposicion artificial que mejor cuadre con el tenor y la cla-

se del pensamiento que contiene, y variándola segun lo exija la naturaleza de cada composicion y la de cada uno de sus pensamientos individuales: pues claro es que no puede haber tono alguno que venga bien á todas las composiciones, y en una misma á todas sus partes. Así, por ejemplo, los armoniosos y dulcísimos períodos que leemos en Ciceron, cuando da gracias al senado y al pueblo despues que volvió de su destierro, en los cuales la serie de los sonidos y su coordinacion pintan el estado de tranquilidad y satisfaccion interior de su alma; hubieran venido muy mal, cuando lleno de fuego hablaba contra Antonio ó Catilina.

En cuanto á lo segundo, es decir, á la imitacion de algun objeto por medio de los sonidos, debe saberse que los que de algun modo pueden ser imitados por estos, son: 1.° otros sonidos, 2.° el movimiento físico y sensible de los cuerpos, 3.° las conmociones interiores del ánimo que llamamos pasiones.

En cuanto á los primeros, es claro que por la reunion de ciertas palabras y su combinacion podemos imitar muy bien algunos sonidos, cuando intentemos describir los objetos que los producen, como el *ruido* de las aguas, el *bramido* de los vientos, los *gritos* de algunos animales &c.: porque el medio de imitacion que empleamos es bastante exacto, á saber, sonidos para representar otros sonidos. No se requiere á la verdad mucho arte en un poeta para emplear, cuando ha-

bla de sonidos suaves y blandos, aquellas palabras que tengan mas líquidas y vocales, ó para amontonar, cuando está describiendo sonidos duros y broncos, una porcion de sílabas ásperas y de dificil pronunciacion. La estructura misma del lenguage favorece en esta parte; porque en todas las lenguas los signos de muchos sonidos particulares, estan formados de manera que los de nuestra voz, al pronunciarlos, tienen alguna afinidad con el que representan, cuyas palabras imitativas se llaman *onomatópicas* ó de *onomatopeya*: tal es en castellano el *susurrar* de las fuentes, el *bramido* de los vientos ó de las olas; el *zumbido* de los insectos; el *relincho* del caballo; el *rugido* del leon; el *estampido* del trueno ó del cañon &c.; las palabras *retumbar*, *horrísono*, *estrépito*, *grito*, *ronco*, y otras muchas.

La segunda clase de objetos que puede imitar el sonido de las palabras es el movimiento, segun que este es rápido ó lento, igual ó interrumpido, fácil ó acompañado de algun esfuerzo &c. Aunque parece que en la naturaleza no tienen ninguna afinidad el sonido y el movimiento; sin embargo en nuestra imaginacion la tienen muy grande, como se ve en la conexion tan íntima que tienen para nosotros la música y el baile. Por tanto pueden los poetas darnos idea del movimiento por medio de sonidos que en nuestra imaginacion tengan con él alguna analogía. Así las sílabas largas dan naturalmente idea de un movimiento pausado y lento, como en aquel verso

de Boileau en que tan felizmente imitó el paso lento y perezoso del buey: *Traçant á pas tardifs un penible sillon*, que pudiera traducirse en castellano.

Que con paso tardío y perezoso
con gran trabajo va trazando un surco.

Igualmente feliz es el de Lope en el siglo de oro.

..... Ni la cerviz sujeta
al yugo, el tardo buey el campo araba.

Las breves, al contrario, retratan bastante bien un movimiento vivo: nuestros esdrújulos nos sirven en este caso maravillosamente.

La tercera clase de objetos que hasta cierto punto puede pintar el sonido de las palabras, son las conmociones interiores del ánimo que llamamos pasiones; pues aunque los movimientos reales y físicos producidos en nuestros órganos interiores por ciertas sensaciones actuales ó el recuerdo de las pasadas son invisibles, y por tanto es imposible imitarlos directamente por medio de sonidos; tienen estos no obstante cierta conexion con aquellos, como se ve por el poder que tiene la música para excitar ó calmar algunas pasiones. Sin embargo, es preciso confesar, dice Blair, que la imaginacion tiene gran parte en muchos de los casos en que se supone esta imitacion; y que segun el lector se penetra de un pasage, se figura á veces entre el sonido y el sentido una semejanza que otros no hallarán acaso. Con todo no puede dudarse de que el lenguage es capaz de esta especie de imitacion. Así

vemos que la alegría, el placer y todas las conmociones agradables se retratan con bastante fidelidad por medio de palabras que abunden de sonidos blandos, suaves y claros; las sensaciones fogosas por medio de sonidos vivos y agudos, y palabras cortas; y al contrario, las sensaciones tristes y sombrías, por medio de sonidos oscuros y palabras largas.

Homero y Virgilio tienen bellísimas imitaciones de esta clase: los ejemplos son tan conocidos y tan frecuentemente citados, que es inútil repetirlos aquí. En nuestros poetas se hallan tambien algunos pasages que felizmente retratan el estado de tranquilidad ó de agitacion que describen.

Así, Fr. Luis de Leon, queriendo pintar la dulce paz de que goza el que contento con la medianía vive alejado del mundo en oscuro pero grato y delicioso retiro, dió á toda su composicion una armonía tan suave, que por el solo tono musical de la composicion, estamos viendo la alegría del autor, y cómo en su huertecillo se creia mas feliz que todos los potentados de la tierra. Es tan hermosa esta oda, que no puedo resistir á la tentacion de copiarla, y tambien porque ella sola puede servir de ejemplo para todo lo que se ha enseñado en esta primera parte en cuanto á la eleccion de los pensamientos y las expresiones, oportunidad de las formas oratorias que pedia el asunto, y buena coordinacion de las cláusulas. Dice así:

Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido,

y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sábios que en el mundo han sido!
Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio Moro, en jaspe sustentado.
No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera,
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.
¿Qué presta á mi contento
si soy del vano dedo señalado:
si en busca de este viento
ando desalentado
con ansias vivas, con mortal cuidado?
¡O monte! ¡ó fuente! ¡ó rio!
¡ó secreto seguro deleitoso!
roto casi el navío,
á vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso.
Un no rompido sueño,
un dia puro, alegre, libre quiero:
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de á quien la sangre ensalza ó el dinero.
Despiértenme las aves
con su cantar sabroso no aprendido,
no los cuidados graves

de que es siempre seguido
el que al ageno arbitrio está atenido.
Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo
á solas sin testigo,
libre de amor, de zelo,
de odio, de esperanza, de rezelo.
Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera
de bella flor cubierto,
ya muestra en esperanza el fruto cierto.
Y como codiciosa,
por ver y acrecentar su hermosura,
desde la cumbre airosa
una fontana pura
hasta llegar corriendo se apresura.
Y luego sosegada,
el paso entre los árboles torciendo,
el suelo de pasada
de verdura vistiendo
y con diversas flores va esparciendo.
El aire el huerto orea,
y ofrece mil olores al sentido,
los árboles menea
con un manso ruido
que del oro y el cetro pone olvido.
Ténganse su tesoro
los que de un falso leño se confian:
no es mio ver el lloro
de los que desconfian

cuando el Cierzo y el Abrego porfian.
La combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro dia
se torna, al cielo suena
confusa vocería;
y la mar enriquecen á porfía.
A mí una pobrecilla
mesa, de amable paz bien abastada,
me basta; y la vajilla
de fino oro labrada
sea de quien la mar no teme airada.
Y mientras miserable-
mente se estan los otros abrasando
con sed insaciable
del peligroso mando,
tendido yo á la sombra esté cantando,
A la sombra tendido,
de yedra y lauro eterno coronado,
puesto atento el oido
al son dulce acordado
del plectro sabiamente meneado.

Nótese como el autor supo variar el tono musical segun las circunstancias, y cuán diversa es, por ejemplo, la armonía de aquellos versos en que hablando del huerto, dice que el viento

Los árboles menea
con un manso ruido:

y la de aquellos en que habla de la tempestad, diciendo:

La combatida antena
cruje &c,

Antes de concluir esta parte de la armonía, debo refutar la errada opinion en que estan algunos críticos modernos. Porqué han leido en los antiguos que entre los latinos se notaba como defecto que en obras de prosa se encontrasen versos, creen que sucede lo mismo en castellano y en otras lenguas vulgares; y es todo al contrario. Para que nuestra prosa salga numerosa, fluida y sonora (y lo mismo observan los franceses é italianos respecto de la suya) es preciso que de tiempo en tiempo, y aun con bastante frecuencia, se encuentren en ella versos de diferentes medidas. Así, porque uniendo dos, tres ó mas palabras de las que estan seguidas resulte un verso, no solo no hay defecto, sino que al contrario es gala, si se tiene cuidado de que no haya seguidos muchos de una misma medida y asonantados, y mas todavía en consonante; ó como suele decirse, es preciso que los incisos y miembros de las cláusulas no caigan en copla. De otra manera seria imposible escribir en prosa. Apenas hay una página en ningun autor en la cual, si prescindiendo del sentido gramatical reunimos en varios grupos las expresiones, no resulten muchos versos. Prueba sin réplica: la primera cláusula del Quijote. Separémosla en porciones (algunas sin violentar el sentido) y tendremos versos de varias medidas. Aquí estan.

En un lugar de la Mancha } dos de ocho sílabas.
de cuyo nombre no quiero }
acordarme, no ha mucho tiempo.... uno de nueve.

que vivia.....
un hidalgo..... } dos de cuatro.
de los de lanza.....
en astillero..... } dos de cinco.
adarga antigua, rocin flaco y galgo corredor. } 2 heptasílabos agudos, que equivalen á octosílabos.

¡Qué estupefactos se quedarán algunos al encontrar nada menos que nueve versos en la primera cláusula del Quijote! No lo esperaban ciertamente. Pues lo mismo los hallarán en todas las obras bien escritas. Y sepan tambien que aun en latin lo que se censura son versos largos, como el exámetro, en los cuales es menester poner cuidado para combinar las largas y breves de modo que formen los pies que requiere el metro; pero versos cortos, como el adónico, y yámbicos, puros y mixtos, se encuentran algunos, sobre todo si para juntar las palabras que han de formarlos prescindimos de las pausas de sentido, como hizo Quintiliano para encontrar en Ciceron aquel exámetro que reprende,

In qua me non inficior mediocriter esse versatum.

Pues si así lo hacemos en otros pasages, no dejaremos de encontrar otros versos de varias clases. Por ejemplo, en aquella cláusula de Ciceron *pro lege Manilia*, en que dice: *Atque ut inde oratio mea proficiscatur, unde..... pro necessitudine, quæ mihi est cum illo ordine, causam* &c.; si, prescindiendo de la pausa de sentidos, juntamos las dos palabras, *ordine causam*,

tendremos un verso adónico, aunque puesta la coma no lo parezca. Tan imposible es, aun en latin, escribir en prosa sin que de la reunion de ciertas voces resulten algunos versos.

Y hé aqui concluido ya todo lo perteneciente á las reglas que son comunes á todas las composiciones literarias, reducido: á que los pensamientos todos que hayan de entrar en ellas sean verdaderos, claros, naturales, sólidos, acomodados al tono general y dominante de cada una, y nuevos, si ser puede, ó á lo menos acompañados de algunas ideas accesorias que les den cierto aire de novedad: que se presenten bajo aquellas formas que convengan á su naturaleza y á la situacion del que habla: que las expresiones sean puras, correctas, propias, precisas, exactas, concisas, claras, enérgicas, naturales, decentes, melodiosas, y acomodadas á la naturaleza de la idea que representan: que en las traslaciones de sinécdoque y metonimia, suponiendo que esten bien escogidas, se atienda á lo que permite ó no el uso: que las metáforas, ademas de ser nobles, propias y claras, se sostengan bien, no se prolonguen demasiado, y no se acumulen muchas sobre un mismo objeto; y finalmente que las cláusulas, sobre ser variadas en su extension y forma, esten construidas con claridad, unidad, energía, elegancia, y aquel grado de armonía que exija el género de la composicion. Pasemos ya á las reglas particulares; pero antes es necesario fijar la significacion de dos palabras que ya he empleado

algunas veces, y no he definido porque su definicion no habria sido entendida entonces. Estas son las de *estilo* y *tono*. Todos las usan; pero ninguno las ha explicado bien hasta ahora.

APENDICE.

De lo que se llama en las composiciones literarias estilo *y* tono; *y de su diferencia.*

Estilo.

Ya dije, tratando de la metonimia, que por cuanto los antiguos, cuando escribian sobre tablitas enceradas, usaban de un punzon llamado *estilo*: se emplea por traslacion esta palabra para designar »la manera de escribir", esto es, de manifestar los pensamientos, no la accion material de trazar los caractéres.

Esta *manera* no es otra cosa que el carácter general, mas claro, el grado de claridad ú oscuridad, de novedad ó trivialidad, de naturalidad ó afectacion, de pureza ó barbárie, de correccion ó incorreccion, de precision ó vaguedad (permítaseme este término por ahora) de concision ó redundancia, de energía ó debilidad, de aspereza ó suavidad, de nobleza ó familiaridad, de ligereza ó pesadez, de enlace ó desunion, de uniformidad ó variedad, de ornato ó desaliño, y de soltura ó encadenamiento en las frases; que por lo general domina en una composicion; cualida-

des que, como se vé, resultan en parte de los pensamientos y sus formas, en parte de las expresiones, en parte del giro dominante en la composicion de las cláusulas, y en parte del talento del escritor, segun que este es mas ó menos profundo, ingenioso, delicado, fino, sensible, y segun que tiene mas ó menos viva la imaginacion, y mas ó menos bien digeridas y ordenadas las ideas &c. &c.

En consecuencia, segun que cada una de estas cualidades predomina en un escrito ó en varios de un mismo autor, se dice que su estilo es respectivamente claro, oscuro, confuso, embrollado; original, comun; natural, afectado, hinchado; puro, castizo, bárbaro; latinizado, afrancesado &c. segun que abunde de idiotismos de alguna lengua; correcto, incorrecto, descuidado; preciso, vago; conciso, prolijo, redundante; enérgico, débil; suave, melodioso, duro, áspero; noble, familiar, vulgar, chabacano; ligero, pesado, arrastrado; compacto, desunido, desencajado; variado, uniforme ó monótono, amanerado; fuerte, nervioso, flojo; magnífico, grandioso, vehemente; elegante, adornado, florido; llano, tenue; templado, medio; árido, seco, desaliñado, inculto; suelto, fácil, embarazoso; cortado, periódico; igual, desigual; compasado, simétrico, clausuloso &c. &c. &c., porque segun los varios grados que tiene la cualidad dominante, pueden inventarse otras denominaciones.

Tambien, segun que abundan con exceso las

metáforas se llama, como ya dije en su lugar, alegórico ú oriental.

Igualmente recibe otras denominaciones del tono dominante de la obra; y así se dice que es elevado, magestuoso, humilde, bajo, popular; serio, jocoso, burlesco, chocarrero, irónico, satírico; festivo, austero &c. &c.

Las recibe tambien del género de las composiciones, segun que es propio de cada clase y de cada especie. Así se dice estilo prosaico; oratorio, histórico, didáctico, epistolar: poético; bucólico, lírico, elegiaco, épico, trágico, cómico &c.

Toma finalmente algunos nombres de los escritores que han tenido aquella manera particular, y se dice ciceroniano, pindárico, gongorino &c.; y de ciertos paises en cuyos escritores era dominante, como asiático, rodio, atico, lacónico.

Tono.

Para entender lo que significa esta palabra aplicada á las composiciones, basta saber que se llama asi por metáfora cierta cualidad suya, y que esta metáfora está tomada de lo que se llama físicamente *tono* de voz. Y ya se sabe que se llama así en la voz humana; 1.° su mayor ó menor elevacion: 2.° la particular modulacion que recibe de la intencion y situacion moral del que habla.

En cuanto á lo primero, nadie ignora que son muy diferentes el tono del que esfuerza ó levanta

la voz, y el de aquel que la afloja ó baja; y en órden á lo segundo tambien es notorio que en muy diverso tono modula un hombre las palabras, segun que habla de veras ó de chanza, con seriedad ó riyéndose, afirmativa ó irónicamente, alégre ó triste, colérico ó tranquilo; ó segun que pide, se queja, se lamenta, amenaza, aconseja, persuade &c. &c.

Trasladada pues la voz *tono* á designar aquel carácter particular que los escritos reciben de la elevacion ó bajeza del estilo, y de la intencion y situacion moral del que habla; se dice que el tono de una obra ó de un pasage es elevado, magestuoso, noble, familiar, bajo, humilde, esforzado, valiente, serio, grave, risueño, chancero, burlesco, chocarrero, irónico, satírico, afirmativo, decisivo, dogmático, profético, de inspiracion, de oráculo, alegre, triste, iracundo, colérico, pacífico, abatido, sumiso, lloron, lastimero, patético, amenazador, tierno, amoroso, persuasivo &c. &c.; porque estas denominaciones pueden ser tantas, cuantas son las pasiones humanas, sus variedades y modificaciones.

Como cada composicion exige diferente grado de elevacion en el estilo; y como en cada una la persona que habla, sea el escritor, sean los personages que introduce, se suponen en muy diversa situacion moral: de ahí es que tambien el tono se clasifica relativamente á las varias especies de composiciones, y se dice igualmente que del estilo: »tono prosáico, oratorio, poético, lírico,

»épico, trágico, cómico"; y mejor: »tono de la »oda, de la epopeya, de la tragedia, de la co»media &c.

Diferencias entre ambos.

Visto ya lo que son el estilo y el tono, fácil es ver en qué se diferencian ambos.

1.° Es claro que todos los tonos son buenos en sí mismos, y solo podrán ser inoportunos si se emplean en situaciones con las cuales no cuadran; pero que entre los diferentes géneros de estilo que he indicado, hay algunos viciosos en sí mismos y que en ninguna circunstancia deben emplearse; v. gr. el confuso, el embrollado, el bárbaro, el incorrecto &c.

2.° Que el tono, como no es otra cosa que el diverso grado de elevacion en el lenguage y la diferente expresion que exige la situacion moral del que habla, solo tiene relacion con los pensamientos, las expresiones y la composicion de las cláusulas en cuanto algunas cualidades de los pensamientos y de las expresiones, y ciertos giros particulares de construccion, contribuyen tambien á expresar y pintar la situacion moral del interlocutor. El tono se refiere mas particularmente á las formas, que, como hemos visto, son las que expresan los afectos ó la intencion del hombre. El estilo, al contrario, se compone, ó es el resultado, de todas las cualidades buenas ó malas de los pensamientos, de las formas, de las expresio-

nes y de las cláusulas. Por eso, varios de los epítetos que convienen al estilo no pueden convenir al tono, ni varios de este al estilo. Así, no se dice »tono embrollado, alambicado, latinizado ó »afrancesado, adornado, florido, elegante, ári»do &c., &c., ni estilo afirmativo, decisivo, tran»quilo, iracundo, pacífico &c. &c.

En suma el estilo es el carácter dominante que dan á una composicion y á cada una de sus partes principales, los pensamientos de que consta, las formas bajo las cuales estan presentados, las expresiones que los enuncian, y el modo con que estan construidas las cláusulas; y el tono es la conveniencia que todas estas cosas pueden ó no tener con la naturaleza del asunto, y con la intencion y situacion moral del que habla. Y como varias de las cualidades de aquellas cuatro cosas nada tienen que ver con estas tres últimas; de ahí es que el tono indica en los escritos un carácter distinto de lo que se llama estilo, es mas circunscrito que este, y no pueden convenirle muchas de sus denominaciones.

Tambien es de notar que los epítetos que se dan al estilo por las calidades relativas al genio y las reglas de la lengua, convienen mas perfectamente al lenguage, y así de este se dice con mas propiedad que del estilo, que es *puro*, *castizo*, *correcto*, *incorrecto*.

Con este motivo debo indicar la diferencia que hay entre *lenguage* y *estilo*, dos cosas que algunos han confundido, y es importante distin-

guir. *Lenguage* en una obra es »la coleccion de las »expresiones con que el autor enuncia sus pensamientos." Por consiguiente, es bueno si las expresiones son puras, correctas y propias; y malo si carecen de alguna de estas cualidades, ó de todas ellas. *Estilo* es, como se ha dicho, »el carác»ter general que dan á un escrito, los pensamien»tos que contiene, las formas bajo las cuales es»tan presentados, las expresiones que los enun»cian, y hasta el modo con que estas se hallan »combinadas y coordinadas en sus respectivas »cláusulas." Por tanto con un lenguage puro, correcto y aun propio, el estilo puede ser malo y defectuoso, si los pensamientos son falsos, fútiles, oscuros &c., si las formas son inoportunas, si las expresiones, aunque castizas y gramaticalmente buenas, son débiles, oscuras, redundantes, bajas, duras &c., y si las cláusulas no tienen la unidad, claridad, energía, elegancia y numerosidad que respectivamente las corresponde. Pero el estilo tambien será malo si, aun teniendo por imposible las demas buenas cualidades que dejo enunciadas, fuese bárbaro, incorrecto é impropio. Digo por imposible, porque en efecto lo es que un autor escriba con claridad, energía, naturalidad, concision, elegancia &c., y que al mismo tiempo llene su obra de barbarismos, solecismos y faltas de propiedad en el lenguage. Téngase presente esta distincion para no confundir en nuestros autores el lenguage y el estilo. Aquel es puro, castizo, correcto, magnífico, hermoso en casi

todos los escritores castellanos de los siglos XVI. y XVII. Este, en muchos de ellos, es descuidado, y en algunos detestable. Al contrario en el dia, el estilo no es malo en las otras cualidades, pero el lenguage está viciado por lo general con locuciones y frases traspirenáicas.

Por la ligera enumeracion que dejo hecha de las muchas clases de estilo que se pueden distinguir, se conoce cuan inexacta es la division que de él hacen los retóricos en *ténue*, *medio* y *sublime*; pues ademas de que el estilo no puede ser constantemente sublime, porque la sublimidad solo puede hallarse en algunos pocos y cortos pasages; ya se ha visto á cuantas mas cosas hay que atender para clasificar y distinguir los diferentes estilos de los escritores, que á la mayor ó menor elevacion del lenguage, á la cual son relativas las denominaciones de ténue, medio, sublime.

FIN DEL TOMO PRIMERO.

35 1913
12/30
1/3/23
JAN 4 1923